Erwin Panofsky

artă şi semnificaţie

Editura Meridiane

CUVÎNT ÎNAINTE

După *Renaştere şi renaşteri în arta occidentală* (Meridiane, 1974) şi *Ideea* (Univers, 1975), o altă lucrare a lui Erwin Panofsky* (1892—1968) este prezentată de către Editura Meridiane publicului românesc sub titlul *Artă şi semnificaţie*. Este un incontestabil act de cultură deoarece această carte ocupă un loc de seamă în opera lui Panofsky. Concepută în 1955 la Princeton în forma în care este redată şi cititorului român, cartea lui Panofsky este o „carte" prin *spiritul* ce uneşte studiile cuprinse între scoarţele ei; diversitatea şi disparitatea lor aparentă sînt, odată mai mult, o incitantă invitaţie la lectură. Acest volum este în fapt un *discurs asupra metodei*, cu exemplificări. Ca student, ca cercetător şi ca profesor, Panofsky şi-a dat seama despre importanţa metodei nu numai în lumea ideilor, dar mai ales în cea a imaginilor unde căderea în haosul diletantismului pîndeşte pe fiecare dintre cei ce păşesc pe îngusta punte a investigaţiei în domeniul istoriei artei. Nu cantitatea de informaţie înmagazinată,

* Născut la Hanovra, E. Panofsky a studiat filosofia şi istoria artei cu Ernst Cassirer şi Aby Warburg. A predat această din urmă disciplină la Universitatea din Hamburg pînă în 1933, cînd a fost exclus din învăţămînt de către nazişti. Se stabileşte în Statele Unite unde încă din 1931, cînd mai era profesor la Hamburg, ţinea alternativ cursuri la Universitatea Columbia din New York. Din 1935 s-a aflat la conducerea Institutului de cercetări de la Princeton.

Scanned with CamScanner

în sens cumulativ veşnic insuficientă, (este de la sine înţeles că baza teoretică şi factologică a disciplinei se presupune asimilată) asigură progresul şi eficienţa cercetătorului istoriei artei, ci dibăcia rezultată atît din parcurgerea domeniului preocupărilor, cît mai ales din familiarizarea cu domeniile spiritului, în general, pe care o numim *ştiinţa de a vedea*.

Metoda iconologică, teoretizată şi exemplificată de Panofsky în prezentul volum, este instrumentul prin care se organizează într-un *cosmos* al culturii vastitatea artefactelor umane care constituie un sistem *simbolic*, specific omului, situat între sistemul receptor şi cel motor, comune tuturor animalelor. Această teză, preluată de la magistrul său Ernst Cassirer, Panofsky o îmbogăţeşte legînd-o de realitatea vieţii sociale.

În vreme ce ştiinţele naturii îşi propun să transforme varietatea haotică a fenomenelor fizice într-un cosmos al naturii, ştiinţele sociale, printre care se numără şi istoria artei, au drept ţel transformarea imensei varietăţi a mărturiilor lăsate de oameni de-a lungul mileniilor într-un cosmos al culturii. Omul de ştiinţă observă fenomenele folosindu-se de instrumente; instrumentele umanistului în investigarea şi organizarea cosmosului culturii sînt documentele. Panofsky subliniază în mod expres că printre aceste documente trebuie să se numere în primul rînd cele care, oricît de îndepărtate ar părea de obiectul cercetării, sînt depozitarele mărturiilor celor mai elocvente asupra mediului social şi cultural din care a izvorît opera. Vor trebui astfel avute în vedere, întăreşte Panofsky, actele de arhivă şi alte mărturii „arheologice" din care să rezulte starea materială a comunităţilor sau indivizilor care au comandat o operă, modul lor de trai, îndeletnicirile de pe urma cărora îşi cîştigau pîinea, direcţiile către care îşi dirijau schimburile produselor muncii lor, precum şi locurile din care veneau bunurile materiale de care duceau lipsă sau meşteşugarii de care aveau nevoie.

Scanned with CamScanner

Numai în acest fel, spune Panofsky, iconologia, ca disciplină umanistă, își cîștigă dreptul de a se numi metodă științifică. Numai astfel erudiția poate păși din domeniul abstractului și al gratuitului în cel concret al reconstituirii, și prin istoria artei, a istoriei societății omenești în general. Cartea de față a lui Panofsky se înscrie, în acest sens, ca o contribuție însemnată la definirea noului umanism al zilelor noastre.

Într-adevăr, pivotul umanismului este istoria, iar apropierea de umanism se realizează nu în perspectiva eternității, ci în cea a istorismului materialist-dialectic. Panofsky ne spune, sugerînd imaginea tulburătoare a scării inverse a timpului a lui Balthasar Gracian, că, din punctul de vedere al istoriei, nimic nu e mai puțin real decît clipa prezentă (pe care n-o putem cunoaște instantaneu în totalitatea ei), mai ireal decît viitorul pe care nu-l știm și mai real decît trecutul, asupra căruia putem zăbovi, exercitîndu-ne facultatea cognitivă. Deci, de ce ne interesăm de trecut? Pentru că ne interesează *realitatea.* Alienarea omului față de propria-i istorie, subliniază Panofsky, este în fond despărțirea lui dăunătoare de condiția de om, renunțarea primejdioasă la acel sistem simbolic al culturii care mediază contactele cu natura înconjurătoare. Năzuințele, idealurile omenești, rostul trăirii individuale și sociale se împlinesc în cadrul acestui *cosmos* cultural, deopotrivă rațional și afectiv, pe care-l numim umanism.

Esența cosmosului culturii este *paideia,* sistemul de învățare, și *pietas,* respectul pentru cultură, pentru creațiile omenești. *Pietas* și *paideia* sînt pentru Panofsky pilonii umanismului. *Paideia* (noțiune încetățenită de titlul omonim al cărții lui Werner Jaeger, Berlin, 1934, — referitoare la civilizația greacă), în sens umanist, este un triptic alcătuit din *mimesis* (imitație), *poiesis* (creație), *kátharsis* (purificare, descărcare). Artistul, receptorul operei de artă cît și exegetul acesteia, imită, creează sau recreează și se purifică în același timp. Tripticul amintit este liantul de beton al cosmosului culturii. Orice manifestare umană înlăuntrul

Scanned with CamScanner

său implică, la modul istoric, toate cele trei aspecte, iar natura acestei manifestări decide asupra predominanței unuia din termeni.

Cu veacuri înaintea lui Gabriel de Tarde, Dionis din Halicarnas (sec. I î.e.n.) extinde conceptul imitației (*mimesis*) la întreaga sferă a culturii. Paideia, în sensul ei cultural-social, este imitația acumulărilor anterioare, este o creație interpretativă, o „tensiune care remodelează reproductiv principiile unei paradigme" (Mihai Nasta, *Imitație și stil în doctrina lui Dionis din Halicarnas*, teză de doctorat, București, 1978). În felul acesta se fundamentează teoretic unitatea cosmosului culturii, continuitatea tradițiilor cît și deplina integrare a „inovațiilor" apărute ca remodelare a principiilor paradigmelor sau pur și simplu ca schimbare a paradigmelor însele. Asupra acestei chestiuni vom reveni însă mai jos.

Iată de ce îi dăm dreptate lui Panofsky atunci cînd vede în istorie elementul raționalizator al umanismului tuturor timpurilor, citînd spre a sublinia ideea, fragmentul unei scrisori adresate de Marsilio Ficino lui Giacomo Bracciolini: „istoria e necesară nu numai spre a face viața plăcută ci spre a-i conferi un criteriu moral. Cele muritoare dobîndesc, grație istoriei, nemurirea, cele trecute devin veșnic prezente, cele vechi mereu noi, tinerii căpătînd astfel maturitatea celor în vîrstă".

Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra unor chestiuni particulare ridicate de studiile exemplificatoare ale părții teoretice a lucrării, studii care, în liniile de fugă ale perspectivei întregului, nuanțează de fapt și îmbogățesc cu idei această parte ce nu-și află consistența tipografică exclusiv într-un anumit număr de pagini (Introducere și Epilog), ci se întrupează, cum spuneam, deopotrivă din spiritul tuturor contribuțiilor cuprinse în volum.

Grație lui Panofsky, și acestei cărți în special, iconologia este astăzi privită tot mai mult ca o disciplină istorică generală și nu numai referindu-se la Renaștere, la epoca modernă sau exclusiv

Scanned with CamScanner

la istoria artei. Supremul şi sensibilul aparat al iconologiei este *intuiţia sintetică*; ea este rodul metodologic al erudiţiei active care fertilizează ogorul imaginaţiei investigatoare. Noi înşine am aplicat metoda iconologică într-un domeniu arid şi stufos: numismatica geto-dacică, domeniu care intrase în impas deoarece de peste jumătate de veac se vehicula cu paradigme exegetice depăşite de însuşi materialul faptic. Rezultatele au fost neaşteptate, metoda acceptînd, ba chiar dictînd rigoarea. Confirmarea aplicabilităţii ei a avut loc peste cîţiva ani cînd un cercetător francez, J. B. Colbert de Beaulieu (*Traité de numismatique celtique I. Méthodologie des ensambles*, Paris, 1973) a obţinut acelaşi gen de informaţii inedite din interpretarea monedelor emise de triburile celtice din vestul Europei.

Diferenţa între materialul iconografic brut şi interpretarea sa iconologică poate fi cel mai bine sesizată în cazul unui număr restrîns de imagini posibile ale aceleiaşi acţiuni. Iată, de pildă, un arcaş; el poate trage cu arcul în picioare, cu piciorul stîng înainte, în poziţie întinsă, cu piciorul stîng înainte, fandat sau cu genunchiul drept la pămînt. Tragerea cu arcul din genunchi e reprezentată pe daricii de aur persani (monede înfăţişînd pe Marele rege cu arcul, suliţa şi coroana), pe tetradrahmele de argint (sec. V. î.e.n.) ale insulei Tasos, dar ea era tot atît de familiară şi arcaşilor din Evul Mediu cum era şi tragerea din picioare. Evident că nici una din aceste atitudini ale corpului nu poate constitui criteriul unei filiaţii iconografice. Problema care se pune este de a distinge între poziţia firească şi „clişeu".

Principiile de bază ale artei figurative clasice europene au rămas aceleaşi din antichitate pînă astăzi. Este motivul pentru care Panofsky acordă o deosebită importanţă teoriei proporţiilor corpului omenesc. El este cel dintîi care demonstrează caracterul antropometric al canonului policletean spre deosebire de canonul egiptean care codifica proporţiile unei statui, nu ale unui trup viu, văzut în mişcare (deci implicînd minime limite de varia-

Scanned with CamScanner

ţie ale măsurilor părţilor în raportarea lor la întreg).

Canonul este în concepţia greacă un caz particular, aplicativ, al paradigmei. Constatăm că dintre disciplinele umaniste, teoriei artei îi aparţine iniţiativa nu numai a nominalizării, dar chiar a creării acestui concept pe care filosofia ştiinţelor pozitive l-a preluat apoi ca dobîndire a spiritualităţii epocii noastre (Thomas S. Kuhn, *Structura revoluţiilor ştiinţifice*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1976). Încă din 1924, Panofsky folosea în Introducerea *Ideii* termenul de paradigmă, cu sensul de model, prototip, referindu-se la un text din Platon (*Statul*, 501 B) în care, uimitoare coincidenţă, filosoful atenian propunea activităţii legislative a legiuitorului cetăţii sale ideale pilda (paradigma) unor artişti plastici care încercaseră să realizeze în opera lor „ideea". Se cuvine deci, dezvoltînd sugestiile lui Panofsky, să adîncim şi să generalizăm conceptul de paradigmă spre a ne folosi de el ca instrument în cercetarea şi ordonarea întinsului domeniu al artelor vizuale.

Parádeigma la Platon, şi numai într-o anumită măsură la Aristotel, are înţelesul de model ideatic în cadrul teoriei mimesisului. Paradigma este prototipul ideal, nematerializat, pe care îl transpun în opera lor artiştii (folosim cu Panofsky denumirea de *poietici* sau *euristici* pe care o sugerează limbajul platonician), cei mai credincioşi realităţii „ideilor", aceia pe care Platon, pedagog rigorist şi intelectual aristocrat, îi admitea în statul său imaginar şi aseptic.

Paradigma platonică era absolută (*Statul*, 472 D, 500 E, 501 B, 592 B; *Timaios*, 28 C), ea neputînd fi întrecută în nici un chip de realitatea materială, nici măcar în ceea ce priveşte o singură parte a ei. Teoretizarea de către Platon, în sensul celor de mai sus, a paradigmei, în cadrul esteticii sale, este un fapt care survine relativ tîrziu în gîndirea lui Platon însuşi (în operele de tinereţe sau în cele de maturitate, atunci cînd se referea la pictură mai ales, socotea imitaţia foarte aproape de felul cum era privită de Aristotel,

Scanned with CamScanner

adică avînd modele materiale şi nu ideale) şi, în general, în gîndirea grecească asupra artei. În conceptul platonician al paradigmei sînt evidente implicaţiile gîndirii pitagoreice asupra frumosului pur, structurat matematic. Dealtfel plastica arhaică greacă confirmă existenţa ideatică a unei paradigme *poietice* (implicată în „creaţia" operei de artă). Această paradigmă se putea constitui pe baza observării relaţiilor spaţiale exterioare artistului sau pe baza propriei sale viziuni interioare (*hórasis*) asupra spaţiului (*Statul*, 537 C).

Conceptul paradigmei la Platon pare să vădească şi o reminiscenţă eleată care duce la o nuanţare şi în acelaşi timp la o mai puternică conturare a lui. Este vorba de noţiunea de *matrice*, în accepţiunea lui Ion Banu (*Platon heracliticul*, Bucureşti, 1972, p. 131—138), pe care noi o echivalăm cu modelul supus realizării (*tò gennetòn parádeigma*). Iată textul din Timaios (28 C): „dacă meşteşugarul priveşte mereu către ceea ce este asemănător cu ceea ce face, folosindu-se de atare paradigmă, el va realiza ideea şi însuşirea (*dýnamis*) acelui lucru care va fi săvîrşit astfel în întregime şi în chip necesar frumos; dacă priveşte către un lucru deja realizat (*gegonós*), asemănător cu al său, folosindu-se de un model supus realizării (prin însuşi faptul că acesta are o consistenţă materială într-un exemplar pe care artistul îl poate copia, copia nefiind niciodată identică modelului, precizăm noi), el nu va săvîrşi un lucru frumos".

Se desprinde limpede că paradigma este modelul ideal care, în cazul imitaţiei (al „creaţiei"), dictează structura operei de artă. Această structură este intim legată de viziunea epocii asupra cosmosului naturii. Paradigma poietică arhaică are o preponderentă valoare cosmogonică. În arhaismul grec nu putem vorbi de stilul unei opere, ci de stilul unei culturi ilustrat de opere plastice. Cronologic, canonul lui Policlet este ultima expresie a paradigmei poietice arhaice.

Pentru a spori instrumentarul ştiinţei noastre de a vedea trebuie să adăugăm conceptului paradigmei *poietice* (paradigma „creaţiei" operei de artă)

Scanned with CamScanner

pe cel al paradigmei *estetice* (al receptării operei de artă conform unor modele specifice ochiului omenesc). Odată cu începutul sec. IV î.e.n., paradigma vizuală estetică devine în plastică mult mai importantă decît cea poietică. Este vremea cînd se speculează estetic tridimensionalul în statuară şi se înmulţesc *canoanele* formale ale acesteia. Trecerea de la paradigma poietică la cea estetică este şi rezultatul unei schimbări de optică asupra universului însuşi, de la imobilismul monadic eleat la epoca sofiştilor, a lui Socrate şi Platon. Filosofia socratică şi postsocratică situează pe prim plan devenirea, dînd cosmosului o semnificaţie teleologică. Volumele corpului omenesc manifestă acum, prin fracţionarea lor, posibilitatea mişcării nesurprinse încă *în act*, aşa cum o va înregistra sfîrşitul clasicismului şi exuberanţa tridimensionalităţii în epoca elenistică.

Paradigma estetică, paradigmă a receptării (model vizual al receptării) este ilustrată de afirmaţia lui Lisip: „pînă acum oamenii au fost reprezentaţi aşa cum sînt, eu îi reprezint aşa cum *par* a fi". Existenţa ei este confirmată, de asemenea, de corectivele optice aplicate membrelor statuilor, părţilor superioare ale statuilor colosale, sculpturilor frontoanelor templelor, ba chiar şi diverselor elemente ale acestor edificii (entasis-ul coloanelor, curbatura stilobatului, declinatura şi espasarea coloanelor, desimea lor în funcţie de înălţimea templului etc.).

În ce priveşte cercetarea operei de artă, intervin şi aici o serie de paradigme vizuale. Am putea spune că iconologia este ştiinţa paradigmelor vizuale exegetice. Dacă Panofsky vedea în *paideia* esenţa cosmosului culturii, iar noi am subsumat acestei noţiuni tripticul constitutiv *mimesis*, *poiesis*, *katharsis* (imitaţie, creaţie, purificare), am încercat totodată să arătăm (pornind de la cîteva cazuri particulare aflate la obîrşia experienţelor plastice ale civilizaţiei noastre) că orice operă de artă implică în mod necesar un triptic paradigmatic vizual, simetric şi complementar celui dintîi (paradigmele creaţiei, ale receptării şi ale exegezei creaţiei artistice).

Scanned with CamScanner

Panofsky a fost un mare maestru al edificării multor paradigme vizuale exegetice. Studiile cuprinse în prezentul volum sînt strălucite exemple ale acestei afirmaţii. Numai o cunoaştere profundă a izvoarelor iconografice, o familiarizare desăvîrşită cu temele şi conceptele unei epoci, numai o intuiţie sintetică depinzînd la rîndu-i de harul cultivat al cercetătorului poate duce la rezultate temeinice în domeniul iconologiei ca disciplină generală a istoriei. Numai atari rezultate temeinice pot îndepărta falsele paradigme exegetice, contribuind la organizarea tot mai adecvată şi mai veridică a universului artelor vizuale.

Un exemplu grăitor este cel al studiului *Et in Arcadia ego: Poussin şi tradiţia elegiacă.* Cred că majoritatea acelora (inclusiv semnatarul acestor rînduri) care folosesc adagiul *et in Arcadia ego* îl traduceau „şi eu am fost în Arcadia", interpretîndu-l ca un regret sau ca o plăcută amintire a vremurilor sau locurilor frumoase în care au trăit cîndva, aidoma vieţii lipsite de griji din idilica Arcadie. Aceasta era, încă în vremea antichităţii clasice, un ţinut puţin atrăgător din centrul Peloponesului. Relieful, preponderent muntos, creează mici văi cu climă rece, dar nu lipsite de fertilitate, pe care le udă Alfeul şi afluenţii săi. Multe depresiuni minuscule, în formă de căldare, nu au nici o deschidere, iar apele se scurg de pe înălţimi în tuneluri naturale pe care le sapă în stîncă, alimentînd astfel lacuri (Feneus, Stymfalos) sau dînd naştere la mlaştini în vecinătate. Dintre zeităţi, Pan este considerat a fi de obîrşie arcadiană, avînd în vedere caracterul pastoral al locurilor. Din acest motiv Virgiliu şi-a plasat în Arcadia utopicul paradis terestru ce servea drept cadru celei de a X-a (ultimei) egloge a Bucolicelor sale. Tot în Arcadia moare, răpus de dragoste, Dafnis, în a cincea eglogă, iar tovarăşii îi ridică mormîntul pe a cărui lespede îi scriu epitaful.

Antichitatea nu a mai reluat tema morţii lui Dafnis în Arcadia. Din eglogele virgiliene epoca modernă a reţinut doar semnificaţia paradisiacă a Arcadiei. În acest sens, Arcadia a devenit un

Scanned with CamScanner

topos literar. Schiller își începe poezia *Resignation* cu cuvintele: „*Auch ich war in Arkadien geboren*“, traduse de Eminescu: „Și eu născui în sînul Arcadiei“. Goethe înscrie ca *motto* al cărții sale *Călătorie în Italia* sintagma devenită celebră *et in Arcadia ego* (pe care o folosește cu același sens și în Faust, vezi Panofsky nota 52), iar Odobescu amintește același epigraf în primele pagini ale capitolului I din *Pseudokynegetikos* („Dar însă și eu am crescut pe cîmpul Bărăganului. *Et in Arcadia ego* ... și eu am văzut cîrdurile de dropii cutreierînd cu pas măsurat ...“). În fine, pentru a epuiza exemplele citate de I. Berg (*Dicționar de cuvinte, expresii, citate celebre*, București, 1968, p. 140), Coșbuc își încheie poemul *Atque nos!* cu versurile:

Și-mi vine să-mi înalț fruntea și s-o scutur veselos
Și să strig în lumea largă: “Et in Arcadia nos“!

În *Proverbe și cugetări latine*, București, 1976, ediție îngrijită de V. D. Diaconu și M. Marinescu-Himu, sub rubrica *Fericire* (p. 74) se află înscris și *Et in Arcadia ego*, adăugîndu-se în notă că „arată nestatornicia fericirii“.

Se pare că în secolele XVII și XVIII pictorii (Giovanni Francesco Guercino, Nicolas Poussin, Giovanni Battista Cipriani, Sir Joshua Reynolds) și regii (George al III-lea al Angliei) aveau o instrucțiune clasică solidă, primii de natură iconografică, cei din urmă, fără îndoială, de factură livrescă. Cert este faptul că suveranul Angliei, privind tabloul lui Reynolds, l-a „citit“ corect: „Vai, și în Arcadia există moarte?“, în vreme ce Flaubert văzînd într-un parc cu ruine decorative o lespede funerară purtînd inscripția *In Arcadia ego* o califică drept nonsens căruia nu-i putea afla explicația. Grație strălucitoarei demonstrații a lui Panofsky, paradigma exegetică tradițională conform căreia prin *Et in Arcadia ego* se înțelegea fericirea (pierdută), se remodelează în spiritul sem-

Scanned with CamScanner

nificaţiei adevărate a adagiului: „Şi în Arcadia (sînt) eu (moartea)".

Ca şi documentele scrise, documentele iconografice îşi au şi ele propriile lor limitări informative, oricîtă erudiţie, rigoare şi inventivitate s-ar depune întru epuizarea lor. În legătură cu *Alegoria Prudenţei* a lui Tiţian, Panofsky nu precupeţeşte nici un efort şi nu neglijează nici o sursă demnă de a fi cercetată. Şi totuşi îndoiala continuă să persiste asupra identităţii a două din cele trei capete masculine şi asupra semnificaţiei lor deşi interpretarea ilustrului savant a fost acceptată şi pînă în prezent neînlocuită cu o alta. Panofsky însuşi recunoaşte că profilul din dreapta tabloului din Colecţia Howard (aflat acum la Galeria Naţională de la Londra căreia i-a fost donat în 1966 de către anticarul D. Koetser) presupus a reprezenta pe ruda îndepărtată a lui Tiţian, Marco Vecelli, nu este aidoma chipului lui Marco Vecelli din tabloul *Mater Misericordiae* de la Florenţa (Palatul Pitti). Deosebirile sînt flagrante (desigur nu prezenţa sau lipsa mustaţei) şi ele ţin de structura fizionomică a celor două capete. Respectivul profil din Colecţia Howard are maxilarul masiv, unghiular, bărbia mare, nasul cu nările dezvoltate şi bine conturat, ochii mari, rotunzi, cu sprîncene bine marcate către rădăcina nasului, în vreme ce personajul în armură (Marco Vecelli) din *Mater Misericordiae* are maxilarul arcuit, bărbia mică şi rotundă, nasul lung şi fin, iar ochii sînt migdalaţi, cu sprîncenele arcuite, alungite şi bogate pînă către tîmplă.

Rămîne în afara oricărei îndoieli capul lui Tiţian bătrîn pe care autoportretul de la Prado îl autentifică. Portretul central, din faţă, se bucură de toată atenţia artistului, în cazul tabloului din Colecţia Howard. Se pare că asemănarea sa cu Orazio Vecelli, fiul pios şi de nădejde al marelui maestru, reprezentat în profil în *Mater Misericordiae*, nu poate fi pusă în discuţie. Inscripţia *Ex praeterito/ praesens prudenter agit / ne futura actione deturpet* / (din / ce a învăţat din / trecut, prezentul acţionează cu prudenţă pentru a nu strica prin faptă

Scanned with CamScanner

cele viitoare) se află distribuită respectiv în dreptul capului bătrîn din stînga, al celui matur din centru şi al celui tînăr din dreapta. Sensul citirii ei, de la stînga la dreapta, subliniază desfăşurarea celor trei profile, faptul constituind temeiul logic al interpretării lui Panofsky: Tiţian bătrîn, fiul Orazio Vecelli şi ruda îndepărtată Marco Vecelli.

În afara deosebirilor fizionomice semnalate în cazul celui din urmă, prin raport cu portretul său din *Mater Misericordiae*, lecţiunea panofskiană a *Alegoriei Prudenţei* ar trebui să răspundă cîtorva întrebări: 1) De ce capul lui Tiţian bătrîn, care e schiţat ca o umbră (Panofsky ne lămureşte de ce) şi care e cvasi-sincronic cu autoportretul de la Prado, se deosebeşte totuşi de acesta prin cîteva amănunte (în măsura în care se pot discerne) tot aşa cum se deosebeşte şi de cel al artistului din *Mater Misericordiae?* 2) Capul tînăr şi capul matur sînt identice ca trăsături pînă în cele mai mici detalii (maxilar, bărbie, buza inferioară şi superioară formînd o gură uşor proeminentă, nasul, ochii, fruntea cu respectivele începuturi de chelie laterale, în fine, părul scurt şi strîns ondulat). Este oare posibil ca o rudă îndepărtată a maestrului să semene pînă la identitate cu fiul său, între aceştia fiind o considerabilă diferenţă de vîrstă? (În *Mater Misericordiae* părul lui Marco este tot atît de închis la culoare ca şi cel al lui Orazio, în vreme ce în *Alegoria Prudenţei* este mai deschis). 3) Cele trei portrete masculine din *Alegoria Prudenţei* au toate aceeaşi înălţime şi, din cîte ne putem da seama, aceeaşi lăţime şi conformaţie facială. Nu cumva ele reprezintă una şi aceeaşi persoană, adică pe artist, la tinereţe, maturitate şi bătrîneţe?

În acest caz legenda şi modul distribuirii ei spaţiale ar fi greu de înţeles sau înţelesul ei este altul decît cel demonstrat de Panofsky. Să ne amintim însă un cunoscut adagiu din *Gesta romanorum:* „*Quidquid agis, prudenter agas et respice finem*". (Orişice faci, să faci cu prudenţă avînd în vedere sfîrşitul). Extinzînd înţelesul la conduita unei întregi vieţi, proverbul ar însemna: gîndeşte-te la bă-

Scanned with CamScanner

trîneţe, care, fiind neputincioasă, trebuie apărată de meterezele acţiunilor făptuite la maturitate şi în tinereţe. Sau o altă interpretare: prudenţa e necesară la orice vîrstă. Dar revenind la legenda înscrisă în partea superioară a tabloului *Alegoriei Prudenţei*, cum poate fi altfel reprezentat trecutul decît printr-un bătrîn, prezentul decît printr-un bărbat matur şi viitorul altfel decît sub forma unui tînăr? Bătrînul seamănă cu Tiţian, dar ar fi putut semăna şi mai bine dacă Tiţian ar fi pictat tabloul cînd era nonagenar. Este foarte probabil ca portretul din faţă să fie autoportretul lui Tiţian la vîrsta cînd a pictat tabloul (adică pe la 45 ani), iar în capul din stînga să se fi închipuit pe sine la adînci bătrîneţi, după cum în cel din dreapta îşi reamintea de înfăţişarea sa din tinereţe.

În felul acesta tabloul din Colecţia Howard consemnează trei niveluri ale alegoriei: unul zoomorf, altul antropomorf şi altul apoftegmatic (şi nu două cum deslușise Panofsky). Primul şi ultimul nivel au o generalitate maximă (unul iconografică, celălalt proverbială). Nivelul mediu, pe lîngă sensul său general-simbolic, implică şi o particularizare, aceea a vieţii şi persoanei lui Tiţian însuşi.

Panofsky a considerat cel de-al treilea nivel (apoftegmatic) al alegoriei ca fiind numai o explicaţie (o legendă) a nivelului antropomorf, înţeles de el exclusiv cu valoare particularizantă. Acest fapt l-a condus la interpretarea ştiută (Tiţian, Orazio Vecelli şi Marco Vecelli) care nu satisface însă întrebările puse de noi mai sus. Dacă lecţiunea pe care o propunem se va dovedi pertinentă, atunci tabloul în chestiune este opera maturităţii lui Tiţian.

În sprijinul interpretării noastre facem următoarele precizări: 1) *Mater Misericordiae* este ieşit din atelierul lui Tiţian căruia i-a fost comandat în 1537 de ducele de Urbino, dar a fost lucrat de colaboratorii maestrului, printre care şi Marco Vecelli care s-a autoportretizat (Francesca Valcanover, *Titien*, Paris, 1970). 2) Rămîne deschisă problema poziţiei acestui Marco în descendenţa ar-

Scanned with CamScanner

tistică a maestrului deoarece ultimul său tablou, o *Pietà* aflată la Academia din Veneţia (lucrată între 1570—1576), începută de Tiţian dar sfîrşită de urmaşi, are în colţul din dreapta jos o tabletă votivă cu portretele lui Tiţian şi Orazio rugîndu-se Fecioarei. Pe această tabletă nu figurează însă chipul lui Marco, deşi ar fi trebuit să existe în cazul în care *Alegoria Prudenţei* (1565) l-ar fi desemnat drept *secundus succesionis*. 3) Trăsăturile fizionomice ale capului matur din centrul *Alegoriei* sînt identice acelora ale unicului autoportret al lui Tiţian în care se reprezintă din faţă: tabloul de la Berlin, lucrat în 1562, deci cu cinci ani înaintea autoportretului de la Prado; acest tablou de la Berlin subliniază o dată mai mult caracterul imaginar al profilului din stînga *Alegoriei Prudenţei*. 4) Dacă, aşa cum afirmă Panofsky, capul lui Tiţian din *Alegoria Prudenţei* este şters şi întunecat pentru că trecutul e lipsit de realitate, iar viitorul (Marco Vecelli) este uşor obliterat de lumina excesivă care-l inundă, pentru că şi el e ireal, atunci dispare însăşi legătura pe care ne-o propune între legendă şi cele trei chipuri masculine. Cum poate acţiona cu prudenţă prezentul din experienţa trecutului cînd chiar posesorul acestei experienţe (Tiţian) s-ar dezice de ea, estompîndu-se? Cum ar putea fi ireal viitorul cînd de fapt el este tot prezent, întruchipat în persoana lui Marco Vecelli aflat la peste 20 ani, deci în floarea tinereţii? Ne-am putea însă întreba dacă interpretarea lui Panofsky nu contravine propriilor sale convingeri despre *realitatea* trecutului, a istoriei, în sprijinul cărora aducea mărturia unei ilustre figuri a Renaşterii, scrisoarea lui Marsilio Ficino.

Cititorului îndrituit să afle antecedentele istorice ale cuvîntului *iconologie* şi ale conceptului pe care-l defineşte deplin şi-l ilustrează exemplar prezenta lucrare a lui Erwin Panofsky, îi putem puncta următoarele repere: termenul ca atare a fost preluat de la Cesare Ripa care în 1593 a publicat o *Iconologie* ce se adresa atît artiştilor plastici (pictori şi sculptori) cît şi celor ai cuvîntu-

Scanned with CamScanner

lui (poeți, oratori, clerici predicatori). O prefigurare a conceptului și principiilor iconologiei poate fi depistată în opera unui clasicist, Eduard Gerhard (1795—1867). Ele sînt formulate lapidar în fraza: „*monumentorum artis qui unum vidit nullum vidit, qui mille vidit unum vidit*“ (dintre monumentele artei cine a văzut doar unul, n-a văzut nimic, cine a văzut o mie abia a văzut unul). Aby Warburg, maestrul lui Panofsky, a aplicat analiza iconologică la studiul frescelor din palatul Schifanoia, Ferrara. Cercetarea estetică românească a luat act de gîndirea panofskyană asupra fenomenului artistic încă de la primele ei manifestări exegetice; astfel, Tudor Vianu (*Fragmente moderne*, Meridiane, 1972, p. 119—122) se referea la poziția lui Panofsky față de conceptul de *Kunstwollen* (voința de artă) ca la cea a unei autorități deja consacrate (1925).

Cartea prezentată acum publicului român este o demonstrație riguroasă, bazată pe o diversitate de argumente, a faptului că interpretarea imaginilor artistice, aflarea rostului lor adevărat și a valorii lor simbolice este faptă de cercetare istorică menită să reliefeze ambianța materială, socială și culturală din care a izvorît opera, completîndu-i prin această reliefare semnificația ei umanistă.

MIHAI GRAMATOPOL

Scanned with CamScanner

PREFAȚA AUTORULUI

Selecția ce stă la baza volumului de față urmărește mai degrabă varietatea decît continuitatea. Eseurile au fost scrise de-a lungul unei perioade de peste treizeci de ani și abordează atît probleme generale cît și subiecte speciale ce se referă la fapte de arheologie, atitudini estetice, la iconografie, stil, și chiar și la acea „teorie a artei", perimată acum în mare măsură, care în anumite perioade a jucat un rol analog celui avut de armonie sau contrapunct în muzică.

Piesele acestui volum se împart în trei categorii: prima, *Versiuni revizuite ale unor articole mai vechi*, rescrise în întregime și în limita posibilităților incorporînd atît contribuțiile ulterioare ale altor autori, cît și unele reconsiderări personale. (Secțiunile IV și VII); a doua, *Reeditări ale unor lucrări publicate în engleză în ultimii cincisprezece ani* (Introducerea, Epilogul, Secțiunile I și III); *Traduceri din germană* (Secțiunile II, V, și VI).

Spre deosebire de „versiunile revizuite", „reeditările" nu au fost practic modificate cu excepția corectării erorilor și inadvertențelor și a cîtorva comentarii ocazionale ce apar între paranteze. Același lucru este valabil și în cazul traducerilor din germană, deși aici mi-am asumat mai multe libertăți față de original. Nu m-am simțit obligat de a urma cu rigurozitate litera textului, — lucru care n-ar fi fost posibil dacă ar fi aparținut alt-

Scanned with CamScanner

cuiva — am intervenit în redactarea articolului şi în două locuri am recurs la eliminări uneori apreciabile.*

În nici unul din cazuri nu s-au făcut încercări de a schimba caracterul originalelor. Şi nici nu m-am străduit să le dau o înfăţişare mai puţin pedantă, eliminînd demonstraţia şi documentaţia erudită (dacă ne alegem cu un profit din citirea unor asemenea eseuri, acesta este un oarecare respect faţă de convingerea lui Flaubert că *le bon Dieu est dans le détail*); şi nici n-am încercat să le fac să pară mai disociative pretinzînd că aş fi ştiut mai multe la momentul cînd au fost scrise, cu excepţia, şi în cazul acesta, a două trei comentarii adiacente marcate prin paranteze. Îi revine cititorului — dacă simte această înclinaţie — să coroboreze conţinutul „reeditărilor" şi „traducerilor din germană" cu rezultatele cercetărilor mai recente şi în acest scop sugestiile bibliografice de mai jos pot fi utile.

PENTRU SECŢIUNEA I, „Iconografia şi Iconologia", vezi:

J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (Bollingen Series, XXXVIII), New York, 1953 (recenzată de W. S. Heckscher în *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 306 şi urm.).

PENTRU SECŢIUNEA II, „Istoria teoriei proporţiilor umane", vezi:

H. A. Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Chicago, 1951.

R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Wien, 1935 (mai cu seamă p. 272 şi urm. şi Fig. 98—154).

---

* În Secţiunea V a fost înlăturată o digresiune laborioasă asupra stilului desenelor reproduse în Fig. 46 şi 47 (pp. 28—32 din versiunea originală); în Secţiunea VI a fost eliminat un al doilea Excurs (pp. 86—92 din versiunea originală).

Scanned with CamScanner

E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, London, 1955.

H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruv* (*Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft*), Baden-Baden, 1951.

E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940, pp. 19—57, 106—128.

F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, II; Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien* (*Sitzungs-Berichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist., Klasse, 1925/26, 2), Heidelberg, 1927, p. 40 şi urm.

W. Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig, 1933.

K. Steinitz, "A Pageant of Proportion in Illustrated Books of the 15th and 16th Century in the Elmer Belt Library of Vinciana", *Centaurus*, I, 1950/51, p. 309 şi urm.

K. M. Swoboda, „Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde", *Alte und neue* (*Wiener kunstwissenschaftliche Blätter*), II, 1953, p. 81 şi urm.

W. Ueberwasser, „Nach rechtem Mass", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVI, 1935, p. 250 şi urm.

PENTRU SECŢIUNEA III, „Abatele Suger", vezi:

M. Aubert, *Suger*, Paris, 1950.

S. McK. Crosby, *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, Paris, 1953.

L. H. Loomis, "The Oriflamme of France and the War-Cry «Monjoie» in the Twelfth Century", *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 67 şi urm.

E. Panofsky, „Postlogium Sugerianum", *Art Bulletin*, XXIX, 1947, p. 119 şi urm.

Scanned with CamScanner

PENTRU SECȚIUNEA V, „Prima filă din «Libro»-ul lui Giorgio Vasari", vezi:

K. Clark, *The Gothic Revival; An Essay on the History of Taste*, London, 1950.

H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Leipzig und Zürich, 1938.

P. Sanpaolesi, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Roma, 1941 (recenzată de J. P. Coolidge, *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, p. 165 și urm.

Studi Vasariani, Atti del Congresso Internazionale per il IV Centennaio della Prima Edizione delle Vite del Vasari, Florența, 1952.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 2nd ed., London, 1952 (cu o „Notă bibliografică" utilă la p. 139 și urm.)

G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna, 1933.

J. Ackerman, "The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan", *Marsyas*, V, 1974/49, p. 23 și urm.

E. S. de Beer, "Gothic: Origin and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 143 și urm.

R. Bernheimer, "Gothic Survival and Revival in Bologna," *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, p. 263 și urm.

J. P. Coolidge, "The Viila Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century," *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 177 și urm.

V. Daddi Giovanozzi, "I Modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Santa Maria del Fiore," *L' arte Nouva*, VII, 1936, p. 33 și urm.

L. Hagelberg, „Die Architektur Michelangelos," *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, serie nouă, VIII, 1931, p. 264 și urm.

O. Kurz, "Giorgio Vasari's «Libro»," *Old Master Drawings*, XII, 1938, pp. 1 și urm., 32 și urm.

N. Pevsner, "The Architecture of Mannerism," *The Mint, Miscellany of Literature, Art, and Criticism*, G. Gregson, ed., London, 1946, p. 116 și urm.

Scanned with CamScanner

R. Wittkower, "Alberti's Approach to Antiquiti in Architecture," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, p. 1 şi urm.

Idem, "Michelangelo's Biblioteca Laurenziana," *Art Bulletin*, XVI, 1934, p. 123 şi urm., mai cu seamă pp. 205—16.

PENTRU SECŢIUNEA VI, „Albrecht Dürer şi antichitatea clasică", vezi:

A. M. Friend, Jr., „Dürer and the Hercules Borghesi-Piccolomini," *Art Bulletin*, XXV, 1943, p. 40 şi urm.

K. Rathe, „Der Richter auf dem Fabeltier," Festschrift für *Julius Schlosser*, Zürich, Leipzig şi Wien, 1926, p. 187 şi urm.

P. L. Williams, "Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise," *Jouranl of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV. 1940/41, p. 47 şi urm.

Pentru informaţii suplimentare privind lucrările lui Dürer menţionate în această secţiune vezi A. Tietze şi E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburg, 1922, II, 1, 2, Basel şi Leipzig, 1937, 1938, şi E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3rd edition, Princeton, 1948 (4th edition, Princeton, 1955).

În încheiere aş dori să-mi exprim recunoştinţa faţă de editorii cărţilor şi periodicelor în care au apărut iniţial eseurile adunate în acest volum; de asemenea faţă de Dr. L. D. Ettlinger şi Profesorul U. Middeldorf pentru amabilitatea arătată în procurarea fotografiilor; Dna Willard F. King pentru nepreţuitul ajutor în finalizarea acestei culegeri de eseuri.

Princeton, 1 iulie 1955 E.P.

Scanned with CamScanner

DATELE BIBLIOGRAFICE ALE PRIMELOR EDITĂRI

INTRODUCERE Publicată sub acelaşi titlu în *The Meaning of the Humanities*, T. M. Greene, ed., Princeton, Princeton University Press, 1940, pp. 89—118.

1 Eseu publicat sub formă de „Introducere" la volumul *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 3—31.

2 Eseu publicat sub titlul „Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung" în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, pp. 188—219.

3 Eseu publicat ca „Introducere" la lucrarea *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946, pp. 1—37.

4 Eseu publicat (în colaborare cu F. Saxl) sub titlul "A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian" în *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, pp. 177—81. Vezi de asemenea *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig şi Berlin, B. G. Teubner, 1930, pp. 1—35.

Scanned with CamScanner

5 Eseu publicat sub titlul „Das erste Blatt aus dem «Libro» Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis“ în *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, pp. 25—72.

6 Eseu publicat sub titlul „Dürers Stellung zur Antike“ în *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, pp. 43—92.

7 Eseu publicat sub titlul "*Et in Arcadia ego:* On the Conception of Transience in Poussin and Watteau" în *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, R. Klibansky and H. J. Paton, eds., Oxford, Clarendon Press, 1936, pp. 223—54.

EPILOG: Eseu publicat sub titlul "The History of Art" în *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, W. R. Crawford, ed., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1953, pp. 82—111.

Scanned with CamScanner

INTRODUCERE

ISTORIA ARTEI CA DISCIPLINĂ UMANISTĂ

I. *Cu nouă zile înainte de moarte, Immanuel Kant a primit vizita medicului său. Deşi la o vîrstă foarte înaintată, bolnav şi aproape orb, el se ridică din fotoliu şi rămas astfel, tremurînd de epuizare, mormăi ceva nedesluşit. Într-un tîrziu însoţitorul său devotat înţelese că refuza să se aşeze atîta vreme cît oaspetele nu se hotărăşte să ia loc. Cînd totuşi acesta se decise, Kant se lăsă condus spre fotoliu, şi după ce redobîndi puţină putere spuse:* „Das Gefühl für Humanität hat mich noch verlassen" — *„Simţămîntul nutrit pentru umanitate nu m-a părăsit încă"*[1]. *Celorlalţi doi bărbaţi li se înceţoşară privirile. Pentru că deşi în secolul al optsprezecelea cuvîntul* Humanität *ajunsese să însemne doar ceva mai mult decît politeţe şi bună-cuviinţă, pentru Kant avea o semnificaţie mult mai profundă — semnificaţie scoasă în evidenţă de împrejurarea amintită: conştiinţa tragică şi demnă manifestată de un om în faţa acelor principii pe care şi le validează şi le impune sieşi, contrastînd cu totala sa aservire de către boală, degradare fizică şi tot ceea ce mai presupune „condiţia de muritor".*

---

[1] E. A. C. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren (Ueber Immanuel Kant*, 1804, Vol. III) retipărit în *Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, p. 298.

Scanned with CamScanner

Privit istoric, termenul humanitas *a avut două sensuri clar distincte, primul izvorînd din opoziţia om şi ceea ce îi este inferior acestuia; al doilea din opoziţia om şi ceea ce îi este superior. În primul caz* humanitas *reprezintă o valoare, în al doilea o limitare.*

Conceptul de humanitas *în accepţia de valoare a fost formulat în anturajul lui Scipio Cel Tînăr, Cicero devenind adeptul său tardiv şi totuşi cel mai elocvent. Întruchipa acea calitate care-l deosebeşte pe om de animale şi într-o măsură chiar mult mai mare de cei ce aparţin speciei* homo *fără a merita însă numele de* homo humanus: *calitatea care-l deosebeşte de barbarul sau omul vulgar lipsit de* pietas *şi* παιδεία (paideia) *— adică lipsit de respect faţă de valorile morale şi de acea îmbinare plină de eleganţă dintre învăţătură şi civilitate a cărei definire n-o putem circumsrie decît prin termenul discreditat de „cultură".*

În Evul Mediu acest concept a fost dislocat de ideea potrivit căreia umanitatea se raportează faţă de divinitate mai degrabă decît faţă de animalitate sau barbarie. Prin urmare, calităţile îndeobşte asociate cu ea erau cele de fragilitate şi caducitate: humanitas fragilis, humanitas caduca.

Astfel în concepţia Renaşterii humanitas *a avut un sens dublu chiar de la bun început. Noul interes faţă de fiinţa umană se baza atît pe reactualizarea antitezei clasice între* humanitas *şi* barbaritas, *sau* feritas, *cît şi pe supravieţuirea antitezei medievale între* humanitas *şi* divinitas. *Cînd Marsilio Ficino îl defineşte pe om ca fiind un „suflet raţional ce se împărtăşeşte din intelectul lui Dumnezeu dar acţionează într-un trup", are în vedere o fiinţă ce este în acelaşi timp autonomă şi finită. Cît despre „discursul" renumit al lui Pico „Asupra demnităţii umane" el reprezintă orice în afara unui document al păgînismului. Pico susţine că Dumnezeu l-a aşezat pe om în centrul universului spre a-i oferi posibilitate acestuia să-şi dea seama unde se află şi deci să decidă „încotro să se îndrepte". El nu afirmă că omul* este *centrul universului, nici*

Scanned with CamScanner

măcar în sensul îndeobşte atribuit expresiei clasice „omul măsura tuturor lucrurilor".

Umanismul a luat naştere tocmai din această concepţie contradictorie asupra ideii de humanitas. Nu este vorba atît de o mişcare cît de o atitudine ce poate fi definită drept convingerea că omul este investit cu demnitate care la rîndu-i se bazează atît pe sublinierea valorilor umane (raţionalism şi libertate) cît şi pe acceptarea limitărilor umane vulnerabilitate şi fragilitate); cele două postulate conduc spre responsabilitate şi toleranţă.

Nu e de mirare că această atitudine a fost atacată din două tabere vrăjmaşe a căror aversiune comună faţă de ideile de responsabilitate şi toleranţă le-a determinat nu de mult să se alieze. În una din tabere se află baricadaţi cei care neagă valorile umane: determiniştii, indiferent dacă cred în predestinarea divină, fizică sau de altă natură, partizanii autoritarismului şi acei „insectolatri" care susţin supremaţia stupului, oricum s-ar numi acesta, grup social, seminţie sau rasă. Din cealaltă tabără fac parte cei care neagă limitările naturii umane în favoarea uneia din varietăţile de libertinism intelectual sau politic, ca de pildă esteţii, vitaliştii, intuiţioniştii sau adepţii cultului eroilor. Din punctul de vedere al determinismului, umanistul este fie un suflet rătăcit fie un simplu ideolog. Din punctul de vedere al partizanilor autoritarismului el este fie un eretic fie un revoluţionar (sau contrarevoluţionar). Din punctul de vedere al „insectolatrilor" este un individualist sterp. Iar din punctul de vedere al libertinilor este un burghez fricos.

Erasmus din Rotterdam, umanistul prin excelenţă, oferă o ilustrare tipică pentru cazul ce ne preocupă. Biserica s-a arătat suspicioasă şi în ultimă instanţă a respins chiar scrierile în care acesta afirmase: „Nu este exclus ca spiritul lui Christos să se bucure de o răspîndire mai mare decît ne închipuim, după cum comunitatea sfinţilor s-ar pu-

Scanned with CamScanner

tea să prenumere mult mai multe nume decît ne-o arată calendarele noastre". Aventurierul Ulrich von Hutten a arătat dispreţ faţă de scepticismul său ironic şi faţă de predilecţia sa pentru tihna lipsită de eroism. Iar Luther, care insista asupra faptului că „nu stă în puterea omului să hotărască ce este bun sau rău, totul petrecîndu-se în el numai ca urmare a necesităţii absolute", era animat de o credinţă materializată în renumita frază: „Ce rost are omul luat ca totalitate [adică omul înzestrat atît cu trup cît şi cu suflet] dacă Dumnenezeu acţionează asupra lui aşa cum acţionează sculptorul asupra lutului, sau, dacă îi vine mai la îndemînă, asupra pietrei?"[2]

II. *Umanistul respinge deci autoritatea. El respectă însă tradiţia. Şi nu numai că o respectă, ci o consideră ca pe un dat real şi obiectiv, ce se cere studiat şi de la caz la caz repus în drepturi:* nos vetera instauramus, nova non prodimus, *în formularea lui Erasm.*

În Evul Mediu moştenirea trecutului a fost acceptată şi dezvoltată mai degrabă decît studiată şi repusă în drepturi. Se copiau lucrări clasice de artă iar Aristotel şi Ovidiu erau folosiţi cam în aceeaşi măsură în care erau copiate şi folosite operele contemporanilor. Nu s-au făcut încercări de interpretare din punct de vedere arheologic, filologic sau „critic", pe scurt, dintr-un punct de vedere istoric. Pentru că, dacă existenţa umană era privită drept mijloc şi nu drept scop, cu atît mai

---

[2] Pentru citatele din Luther şi Erasmus din Rotterdam vezi excelenta monografie *Humanitas Erasmiana* de R. Pfeiffer, Studien der Bibliothek Warburg, XXII, 1931. Este semnificativ faptul că Erasmus şi Luther au respins astrologia legalistă sau fatalistă din raţiuni diametral opuse: Erasmus refuză să creadă că destinul uman depinde de mişcările invariabile ale corpurilor cereşti, pentru că o asemenea credinţă ar fi dus la negarea liberului arbitru şi responsabilităţii umane; Luther, pentru că ar fi dus la limitarea autotputerniciei lui Dumnezeu. Luther, deci, credea în semnificaţia manifestărilor de tip *terata*, ca de pildă vieţii cu opt picioare etc., manifestări ce apar conform dorinţei lui Dumnezeu, la intervale neregulate.

puțin puteau fi considerate drept valori în sine mărturiile activității umane.[3]

În scolastica medievală nu se făcea deci o distincție fundamentală între științele naturii și ceea ce numim disciplinele umaniste, studia humaniora, *ca să citățm din nou o expresie erasmiană. Practicarea lor, în măsura în care se realiza aceasta, rămîne în limitele a ceea ce purta numele de filosofie. Totuși din punct de vedere umanist era considerat judicios și chiar inevitabil să se facă distincție în domeniul creației între sfera* naturii *și sfera* culturii *și să se definească cea dintîi prin referire la cea din urmă, adică natura ca fiind întreaga lume accesibilă simțurilor cu excepția mărturiilor* lăsate de om.

Într-adevăr, omul este singurul animal care lasă mărturiile existenței sale, pentru că este singurul animal ale cărui produse „îți recheamă în minte" o idee ce depășește existența lor materială. Alte animale folosesc semne și născocesc structuri, dar

---

[3] Există istorici care par a nu fi capabili să recunoască în același timp continuitățile și deosebirile. Este de necontestat că umanismul și întreaga mișcare renascentistă nu au țîșnit asemeni Atheneі din capul lui Zeus. Dar faptul că Lupus din Ferrières emenda texte clasice, că Hildebert din Lavardin era stăpînit de sentimente puternice față de ruinele Romei, că scolaștii francezi și englezi din secolul al XII-lea au reînviat filosofia și mitologia clasică și că Marbod din Rennes a scris la proprietatea sa de la țară un frumos poem pastoral, nu înseamnă totuși că aveau o viziune identică celei a lui Petrarca, pentru a nu mai vorbi de Ficino sau de Erasmus. N-a existat om din Evul Mediu care să-și reprezinte civilizația antică drept un fenomen complet în sine și detașat istoric de lumea contemporană; din cîte știm latina medievală n-are echivalent pentru termeni umaniști ca „antiquitas" sau „sacrosancta vetustas". Și așa cum Evul Mediu nu a reușit să elaboreze un sistem de perspectivă bazat pe sesizarea unei distanțe fixe între ochi și obiect, tot așa perioada respectivă nu a reușit să dezvolte o idee a disciplinelor istorice bazate pe sesizarea unei distanțe fixe între prezent și trecutul clasic. Vezi E. Panofsky și F. Saxl, "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, p. 228 și urm., mai cu seamă p. 263 și urm., și interesantul articol mai recent al lui W. S. Heckscher, "Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings„, *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 204. și urm.

Scanned with CamScanner

folosesc semne fără „a percepe relația de semnificare"[4] și născocesc structuri fără a percepe relația de construire.

Pentru a percepe relația de semnificare este necesar să separi ideea conceptului ce trebuie exprimat de mijloacele de exprimare. Iar pentru a percepe relația de construire, este necesar să separi ideea funcției ce trebuie îndeplinită de mijloacele prin care se îndeplinește. Cîinele anunță apropierea unui străin printr-un lătrat foarte diferit de cel pe care-l emite atunci cînd dă de știre că vrea să fie lăsat afară. Dar n-o să folosească acel lătrat anume pentru a transmite ideea că a venit un străin în absența stăpînului său. Iar un animal ar încerca cu atît mai puțin, chiar și dacă ar fi capabil s-o facă din punct de vedere fizic, așa cum neîndoios stau lucrurile cu maimuțele antropoide, să reprezinte vreodată ceva sub forma unei imagini. Castorii construiesc diguri. Dar din cîte știm nu sînt capabili să separe acțiunile foarte complicate pe care le presupune această operație de un plan *prestabilit ce ar putea fi redat printr-un desen, în loc de a se materializa în bîrne și pietre.*

Semnele și structurile lăsate de om au statut de mărturii pentru că — sau mai bine zis în măsura în care — ele exprimă idei separate de procesul de semnalizare și construire, deși sînt realizate prin acesta. Asemenea mărturii prezintă deci calitatea de a ieși la suprafață din șuvoiul timpului și tocmai de aceea ele sînt studiate de umanist. Preocuparea sa ține eminamente de esența istoriei.

Și omul de știință se preocupă de mărturiile umane și anume de lucrările predecesorilor săi. Dar nu le consideră drept lucruri ce se cer investigate, ci drept lucruri ce-l ajută să-și înfăptuiască propriile investigații. Cu alte cuvinte este interesat de mărturii nu în măsura în care acestea ies la suprafață din șuvoiul timpului ci în măsura în care sînt absorbite de acesta. Dacă un om de știință modern îl citește pe Newton sau pe Leonardo da Vinci

---

[4] Vezi J. Maritain, "Sign and Symbol", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 1 și urm.

Scanned with CamScanner

în original, o face nu în calitate de om de știință, ci de om interesat de istoria științei, și deci a civilizației umane în general. Cu alte cuvinte o face ca umanist, *ca individ pentru care lucrările lui Newton sau Leonardo da Vinci au un înțeles autonom și o valoare perenă. Din punct de vedere umanist, mărturiile umane nu se perimează.*

Astfel, în timp ce știința se străduie să transforme varietatea haotică a fenomenelor naturale în ceea ce ar putea fi denumit drept cosmosul naturii, disciplinele umaniste se străduie să transforme varietatea haotică a mărturiilor umane în ceea ce ar putea fi denumit drept cosmosul culturii.

În ciuda tuturor deosebirilor în privința subiectului și a procedeelor există cîteva analogii evidente între problemele metodologice care stau în fața omului de știință pe de o parte și a umanistului pe de altă parte.[5]

În ambele cazuri procesul de investigare pare să pornească de la observație. Dar atît cel ce observă un fenomen natural cît și cel ce examinează o mărturie nu se opresc la granițele propriei lor viziuni și ale materialului pe care-l au la dispoziție; îndreptîndu-și atenția asupra unor anume *obiecte ei se supun, conștient sau nu, unui principiu de preselecție dictat de o teorie, în cazul omului de știință, și de o concepție general istorică, în cazul umanistului. Se prea poate să fie adevărat faptul „că nu există nimic în minte ce n-a existat mai înainte în simțiri"; dar este cel puțin tot atît de adevărat că foarte multe lucruri la nivelul simțurilor nu pătrund niciodată în minte. Sîntem afectați mai cu seamă de lucrurile cărora le permitem să ne afecteze; și așa cum științele naturii selectează în mod involuntar ceea ce ele denumesc fe-*

---

[5] Vezi E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934, și *idem*, "Some Points of Contact between History and Natural Science", *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 255 și urm. (cu o discuție foarte instructivă privind relația dintre fenomene, instrumente și cercetător, pe de o parte, și faptele istorice, documente și istoric, pe de altă parte)

Scanned with CamScanner

nomene, disciplinele umaniste selectează involuntar ceea ce ele denumesc fapte istorice. Astfel disciplinele umaniste şi-au lărgit treptat cosmosul cultural şi în aceeaşi măsură şi-au deplasat centrul de interese. Chiar şi acela care instinctiv arată înţelegere faţă de definiţia simplă dată disciplinelor umaniste ca studiul privind limbile „latină şi greacă" şi consideră această definiţie esenţialmente validă atîta vreme cît folosim idei şi expresii, ca de pildă, „idee" şi „expresie" — chiar şi acela trebuie să recunoască că o asemenea definiţie a devenit puţin cam neîncăpătoare.

În plus, lumea disciplinelor umaniste este determinată de o teorie culturală a relativităţii, comparabilă cu aceea a fizicienilor; şi de vreme ce cosmosul culturii este mult mai restrîns decît cosmosul naturii, relativitatea culturală se manifestă în limitele terestre şi ca atare a fost observată la o dată mult mai timpurie.

Fiecare concept istoric se bazează în mod evident pe categoriile de spaţiu şi timp. Mărturiile şi implicaţiile lor trebuie datate şi localizate. Dar se dovedeşte că aceste două operaţii sînt în realitate două aspecte ale aceleiaşi activităţi. Dacă datez o pictură în jur de 1400, această afirmaţie n-ar spune nimic dacă nu aş fi capabil să indic unde *anume a putut fi creată la acea dată; şi invers, dacă atribui o pictură Şcolii florentine, trebuie să fiu în stare să spun* cînd *anume a putut fi produsă de această şcoală. Cosmosul culturii, asemenea celui al naturii, este o structură spaţio-temporală. Anul 1400 înseamnă ceva diferit cînd e vorba de Veneţia în comparaţie cu Florenţa, ca să nu ne mai referim la Augsburg, la Rusia sau la Constantinopol. Două fenomene istorice sînt simultane sau intră într-o relaţie temporală determinabilă numai în măsura în care pot fi raportate la un „cadru de referinţă" în absenţa căruia însuşi conceptul de simultaneitate ar fi tot atît de lipsit de sens în istorie ca şi în fizică. Dacă am afla printr-o înlănţuire de împrejurări că o anume sculptură neagră a fost executată în 1510, ar fi lipsit de sens să*

Scanned with CamScanner

afirmăm că a fost „contemporană" cu plafonul Capelei Sixtine pictat de Michelangelo.[6]

În fine, succesiunea fazelor prin care materialul se organizează într-un cosmos natural sau unul cultural este analoagă, lucru valabil şi în privinţa problemelor metodologice implicate în acest proces. Primul pas, aşa cum s-a menţionat mai sus, este observarea fenomenelor naturale şi examinarea mărturiilor umane. Apoi mărturiile trebuie „decodate" şi interpretate, tot aşa cum este necesar şi în cazul „mesajelor provenind din natură", pe care le înregistrează observatorul. În fine rezultatele trebuie clasificate şi coordonate într-un sistem coerent care „să aibă un sens coerent".

Am văzut că însăşi selecţia materialului de *observat şi examinat este predeterminată, într-o oarecare măsură, de o teorie sau concepţie general istorică. Situaţia apare cu şi mai multă pregnanţă în procedura însăşi, de vreme ce fiecare stadiu parcurs spre sistemul care „să aibă un sens coerent" presupune nu numai stadiile precedente ci şi pe cele ce îi vor succeda.*

Cînd omul de ştiinţă observă un fenomen, el foloseşte instrumente *ce sînt ele însele supuse legilor naturii pe care vrea să le cerceteze. Cînd umanistul examinează o mărturie el foloseşte* documente *ce sînt ele însele produse în cursul procesului pe care vrea să-l investigheze.*

Să presupunem că în arhivele unui orăşel din bazinul Rinului dau peste un contract datat 1471 la care sînt anexate note de plată prin care pictorului local „Johannes qui et *Frost" i se încredinţează execuţia unui panou de altar pentru biserica Sf. Iacob reprezentînd Naşterea Domnului în centru şi pe Sf. Petru la dreapta şi Sf. Pavel la stînga; şi să presupunem mai departe că descopăr în biserică un panou corespunzător celui descris în contract. Aceasta ar reprezenta o documentare a cazului dintre cele mai bune şi mai simple, aproape nesperată,*

---

[6] Vezi de exemplu E. Panofsky, „Ueber die Reihenfolge der vier Meister von Reims" (Appendix), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, p. 77 şi urm.

Scanned with CamScanner

mult mai bună şi mai simplă decît dacă am avea de a face cu o sursă „indirectă", ca de pildă o scrisoare, sau descrierea dintr-o cronică, biografie, jurnal, sau poem. Şi totuşi s-ar ivi o seamă de întrebări.

Documentul ar putea fi un original, o copie sau un fals. Dacă este o copie, s-ar putea să fie inexactă, sau chiar dacă ar fi un original, s-ar putea ca o parte din date să fie eronate. Este foarte posibil ca panoul de altar să se dovedească a fi cel din contract; dar este tot atît de posibil ca monumentul originar să fi fost distrus pe vremea răsmeriţelor iconoclaste din 1535 şi să fi fost înlocuit de un altul reprezentînd aceleaşi subiecte, dar executat în jurul anului 1550 de către un pictor din Anvers.

Pentru a ajunge la un stadiu de certitudine ar trebui să „coroborăm" documentul cu alte documente de dată şi proveniență similare şi altarul cu alte picturi executate în bazinul Rinului pe la 1470. Dar la acest punct se ivesc două dificultăţi.

Mai întîi este evident imposibil să coroborezi fără să ştii ce trebuie coroborat; ar trebui să selectăm unele trăsături sau criterii ca de pildă formele de scriere sau termenii tehnici folosiţi în contract, sau unele particularităţi formale sau iconografice aparţinînd panoului de altar. Dar de vreme ce nu putem analiza ceea ce nu înţelegem, cercetarea noastră presupune pînă la urmă operaţia decodării şi interpretării.

În al doilea rînd, materialul cu care coroborăm cazul nostru problematic nu are în sine mai mare autenticitate decît cazul problematic la care ne referim. Luat aparte orice alt monument semnat şi datat este tot atît de îndoielnic ca şi panoul comandat lui „Johannes qui et *Frost" în anul 1471. (E un lucru de la sine înţeles că o semnătură pe un tablou poate fi, şi adeseori aşa stau lucrurile, tot atît de incertă ca şi un document relativ la această pictură.) Numai bazîndu-ne pe un întreg grup sau clasă de date putem conchide că din punct de ve-*

Scanned with CamScanner

dere stilistic şi iconografic panoul a fost „posibil" în bazinul Rinului pe la 1470. Dar clasificarea presupune evident ideea unui tot căruia îi aparţin clasele — cu alte cuvinte, concepţia general istorică pe care încercăm s-o elaborăm pe baza cazurilor particulare.

Din orice unghi l-am privi, începutul investigaţiei noastre pare întotdeauna să presupună punctul final, şi documentele care ar trebui să explice monumentele sînt tot atît de enigmatice ca şi monumentele în sine. Se prea poate ca un termen tehnic în contractul nostru să fie un ἅπαξ λεγόμευου ceea ce nu poate fi explicat decît prin acest panou anume; iar ceea ce a spus un artist despre propriile sale lucrări trebuie întotdeauna interpretat în lumina lucrărilor ca atare. Aparent, ne aflăm confruntaţi cu un cerc vicios din care nu putem ieşi. De fapt e ceea ce filosofii denumesc o „situaţie organică".[7] Două picioare singure, fără trup, nu se pot deplasa iar un trup singur, fără picioare, nici atîta; omul însă umblă foarte bine. Este drept că monumentele şi documentele individuale nu pot fi examinate, interpretate şi clasificate decît în lumina unei concepţii general istorice, şi că pe de altă parte această concepţie general istorică nu poate fi elaborată decît bazîndu-ne pe monumente şi documente individuale; exact aşa cum înţelegerea fenomenelor naturale şi folosirea instrumentelor ştiinţifice depind de o teorie fizică şi viceversa. Şi totuşi această situaţie nu constituie cîtuşi de puţin un impas perpetuu. Fiecare descoperire a unui fapt istoric necunoscut, şi fiecare nouă interpretare a unuia cunoscut dinainte, pot fie „să se integreze" în concepţia generală precumpănitoare, coroborînd-o şi îmbogăţind-o astfel, fie să aducă după sine o schimbare subtilă sau chiar fundamentală a concepţiei generale precumpănitoare, aruncînd astfel o nouă lumină asupra tot ce s-a cunoscut pînă la acel moment. În ambele cazuri „sistemul care să

[7] Pentru acest termen îi sînt îndatorat Profesorului T. M. Greene.

Scanned with CamScanner

aibă un sens coerent" operează ca un organism rezistent şi totuşi elastic, asemeni unui animal viu în opoziţie cu mădularele sale luate în parte; şi ceea ce este valabil în relaţia dintre monumente, documente şi o concepţie general istorică cu privire la disciplinele umaniste este, evident, în aceeaşi măsură valabil în relaţia dintre fenomene, instrumente şi teorie în ştiinţele naturii.

III. *M-am referit la panoul de altar din 1471 prin termenul „monument" şi la contract prin „document"; am considerat, adică, panoul ca obiect al investigaţiei sau „materialul primar", iar contractul ca instrument al investigaţiei, sau „materialul secundar". Adoptînd această formulă am acţionat ca istoric de artă. Pentru un paleograf sau istoric al doctrinelor juridice contractul ar fi „monumentul sau „materialul primar", şi ambii ar putea folosi picturile drept documentaţie.*

Afară de împrejurarea în care cercetătorul este interesat în exclusivitate de ceea ce se denumeşte prin „evenimente" (în care caz ar considera toate mărturiile la dispoziţie drept „material secundar" pe baza căruia să poată reconstrui „evenimentele"), „monumentele" unora devin „documentele" altora şi viceversa. În practică ne vedem chiar nevoiţi realmente să anexăm „monumentele" care de drept aparţin colegilor noştri. Multe lucrări de artă au fost interpretate de filologi sau de istorici ai medicinei după cum unele texte au fost interpretate, şi nici nu s-ar fi putut altfel, de către istoricii de artă.

Istoricul de artă este deci un umanist al cărui „material primar" constă în acele mărturii care ne-au parvenit sub forma operelor de artă. Dar ce este o operă de artă?

*Opera de artă nu este întotdeauna creată cu scopul expres de a fi admirată, sau, ca să folosim o expresie mai savantă, în ideea de a oferi o experienţă estetică. Aserţiunea lui Poussin „*la fin de l'art est la délectation*" era cît se poate de revolu-*

Scanned with CamScanner

ţionară[8], *pentru că predecesorii săi insistaseră asupra ideii că oricît de delectabilă ar fi, arta, ea este, într-o oarecare măsură, folositoare. Dar opera de artă are întotdeauna o semnificaţie estetică (a nu se confunda cu valoarea estetică): indiferent dacă serveşte sau nu vreunui scop practic, indiferent dacă este realizată sau anostă, ea cere să fie percepută estetic.*

Orice obiect, natural sau creat de om, poate fi perceput într-o manieră estetică. Ca să ne exprimăm în cel mai simplu mod posibil, facem acesta, privindu-l doar, (sau ascultîndu-l) fără a-l pune în legătură, intelectual sau emoţional, cu nimic care să conducă dincolo de el. Cînd cineva priveşte un pom cu ochiul unui dulgher îl va asocia cu diversele avantaje pe care i le poate furniza lemnul; cînd altcineva îl priveşte cu ochiul unui ornitolog îl va asocia cu păsările care-şi construiesc probabil cuibul în el. Cînd la curse cineva urmăreşte calul pe care a pariat, va asocia performanţa acestuia cu dorinţa sa de a-l vedea cîştigînd. Numai acela care pur şi simplu uită cu desăvîrşire de sine, atunci cînd se află în faţa obiectului pe care-l percepe, îl va percepe estetic.[9]

---

[8] A. Blunt, "Poussin's Notes on Painting", *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, p. 344 şi urm, susţine (la p. 349) că aserţiunea lui Poussin „*La fin de l'art est la délectation*" (Scopul artei este desfătarea) era mai mult sau mai puţin „medievală", întrucît „teoria *delectatio* ca semn prin care se recunoaşte frumuseţea este cheia întregii estetici a Sf. Bonaventura, şi e foarte posibil ca Poussin să se fi inspirat de aici pentru această definiţie, probabil prin intermediul unui popularizator". Oricum, chiar şi dacă termenii folosiţi în expresia lui Poussin au fost influenţaţi de o sursă medievală, există o mare deosebire între aserţiunea potrivit căreia *delectatio* ar fi o calitate definitorie a oricărui lucru frumos, creat de om sau de natură, şi aserţiunea sa potrivit căreia *delectatio* ar fi *ţelul* („*fin*") *artei*.

[9] Vezi M. Geiger, „Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses", *Jahrbuch für Philosphie*, I. Part 2, 1922, p. 567 şi urm. De asemenea, E. Wind, *Aesthetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Diss. phil. Hamburg, 1923, reeditată parţial ca „Zur Systematik der künstleirischen Probleme", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 438 şi urm.

Scanned with CamScanner

În cazul unui obiect din natură, este însă o chestiune pur personală dacă îl percepi sau nu estetic. Un obiect creat de om cere sau nu să fie perceput astfel pentru că are ceea ce scolasticii numesc „o intenție". Dacă m-aș hotărî să percep estetic roșul semaforului în loc de a-l asocia cu ideea apăsării pe frînă — și n-ar fi cu totul exclus să procedez așa — aș acționa în contradicție cu „intenția" semaforului.

Obiectele create de om ce nu cer să fie percepute estetic sînt îndeobște numite „practice" și pot fi împărțite în două clase: mijloace de comunicare și instrumente sau aparate. Un mijloc de comunicare este „conceput" pentru a transmite un concept. Un instrument sau aparat este „conceput" pentru a îndeplini o funcție (care, la rîndul ei, poate fi producerea sau transmiterea datelor, cum e cazul mașinii de scris sau al semaforului la care ne-am referit mai sus).

Cea mai mare parte a obiectelor ce se cer percepute estetic, adică, operele de artă, aparțin de asemenea uneia din aceste două clase. Un poem sau o pictură istorică este, într-un anume sens, un mijloc de comunicare; Pantheonul sau sfeșnicele din Milano sînt, într-un sens, aparate; iar monumentele funerare ale lui Lorenzo și Giuliano de' Medici create de Michelangelo aparțin într-un sens și uneia și alteia din categorii. Dar mă văd obligat să spun „într-un sens" pentru că există această diferență: în cazul obiectelor ce pot fi numite „simple mijloace de comunicare" sau „simple aprate" intenția este categoric fixată asupra ideii operei, și anume, asupra sensului care trebuie transmis, sau asupra funcției ce trebuie îndeplinită. În cazul operei de artă interesul față de idee este contrabalansat, și poate chiar fi eclipsat de interesul față de formă.

Oricum, elementul „formă" este prezent în orice obiect, fără excepție, pentru că orice obiect constă din materie și formă; și nu există nici o cale de a determina cu rigurozitate științifică în ce măsură, într-un caz dat, elementul formă este cel pe care cade accentul. Nu este deci posibil și nici de

Scanned with CamScanner

dorit să se încerce o definire precisă a momentului cînd un mijloc de comunicare sau un aparat începe a fi operă de artă. Dacă îi scriu unui prieten invitîndu-l la cină, scrisoarea mea este în primul rînd o comunicare. Dar cu cît deplasez mai mult accentul asupra formei scrisului, cu atît se apropie mai mult de o lucrare de caligrafie; şi cu cît subliniez forma expresiei (aş putea merge chiar pînă acolo încît să-l invit printr-un sonet), cu atît se apropie mai mult de o operă literară sau poetică.

Deci graniţa care desparte sfera obiectelor practice de cea a „artei" depinde de „intenţia" creatorilor. Această „intenţie" nu poate fi determinată în mod absolut. În primul rînd „intenţiile" per se *nu pot fi definite cu rigurozitate ştiinţifică. În al doilea rînd „intenţiile" celor care produc obiecte sînt condiţionate de standardele perioadei şi ale ambientului căruia îi aparţin. Gustul clasic cerea ca scrisorile cu caracter particular, discursurile juridice şi scuturile eroilor să fie „artistice" (avînd ca rezultat posibil ceea ce s-ar putea denumi prin frumuseţe contrafăcută), în timp ce gustul modern cere ca arhitectura şi scrumierele să fie „funcţionale" (avînd drept rezultat posibil o eficienţă contrafăcută).*[10] *În ultimă instanţă, modul de a eva-*

---

[10] Strict vorbind „funcţionalismul" nu reprezintă introducerea unui nou principiu estetic, ci o delimitare mai strictă a sferei estetice. Cînd preferăm casca de oţel modernă scutului lui Ahile, sau cînd avem sentimentul că „intenţia" unui discurs juridic ar trebui concentrată asupra conţinutului şi nu deplasată asupra formei („mai multă substanţă cu mai puţină *artă*" cum spune cu atîta dreptate Regina Gertrude), cerem doar ca armele şi discursurile juridice să nu fie tratate ca lucrări de artă, adică, din punct de vedere estetic, ci în chip de obiecte practice, adică, din punct de vedere tehnic. Oricum, am ajuns să privim „funcţionalismul" drept un postulat în loc de o interdicţie. Civilizaţiile clasice şi renascentiste, animate de credinţa că un obiect pur şi simplu folositor nu poate fi „frumos" („*non può essere bellezza e utilità*", aşa cum s-a exprimat Leonardo da Vinci; vezi J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londra, 1883, nr. 1445), sînt caracterizate de tendinţa de a extinde atitudinea estetică asupra unor creaţii care „prin firea lucrurilor" sînt practice; noi am extins atitudinea tehnică asupra unor creaţii care „prin firea lucrurilor" sînt

Scanned with CamScanner

lua acele „intenții" este inevitabil influențat de propria noastră atitudine, care la rîndu-i depinde de experiențele noastre individuale cît și de circumstanțele istorice. Am văzut cu toții cum sub ochii noștri linguriile și fetișurile triburilor africane au fost transferate din muzeele de etnologie în expozițiile de artă.

Un lucru, totuși, rămîne cert: cu cît raportul dintre accentul plasat pe „idee" și cel plasat pe „formă" se apropie de o stare de echilibru, cu atît opera va dezvălui mai elocvent ceea ce se denumește prin „conținut". Conținutul ca opus subiectului poate fi descris în cuvintele lui Peirce ca fiind ceea ce opera trădează dar nu trîmbițează. Este atitudinea fundamentală a unei națiuni, perioade, clase, a unui crez religios ori filosofic — toate acestea interpretate inconștient de o personalitate și condensate într-o operă anume. Evident, o asemenea revelație involuntară va fi umbrită în măsura în care unul din cele două elemente, idee sau formă, este subliniat sau suprimat în mod deliberat. O mașină de tors reprezintă poate cea mai impresionată manifestare a ideii funcționale, iar o pictură „abstractă" constituie poate cea mai expresivă manifestare a formei pure, dar ambele au minimum de conținut.

---

artistice. Și aceasta reprezintă o încălcare, iar, în cazul „aerodinamismului", arta s-a răzbunat. „Aerodinamismul" a fost la origine un principiu funcțional veritabil, bazat pe rezultatele cercetărilor științifice asupra rezistenței aerului. Sfera sa de aplicabilitate legitimă era deci domeniul vehicolelor ce se deplasează cu viteză mare și a structurilor care sînt expuse unei eroziuni a vîntului de o intensitate extremă. Dar de îndată ce acest procedeu special, și în esență tehnic, a ajuns să fie interpretat drept un principiu general și de ordin estetic, exprimînd idealul de „eficiență" al secolului al XX-lea („aerodinamizați-vă mintea!") și a fost aplicat la proiectarea fotoliilor și a mixerelor pentru cocteil, s-a simțit nevoia ca linia aerodinamică științifică la origine să fie „înfrumusețată"; și în cele din urmă a fost retransferată sferei căreia îi aparține de drept, într-o formă total nefuncțională. Drept rezultat, avem acum din ce în ce mai puține locuințe și piese de mobilier funcționalizate de ingineri, în raport cu mașinile și trenurile de-funcționalizate de specialiști în *design*.

Scanned with CamScanner

IV. *Definind o operă de artă drept „un obiect făcut de om, ce se cere perceput estetic", ne izbim pentru prima oară de o diferență esențială între disciplinele umaniste și științele naturii. Ocupîndu-se de fenomene naturale omul de știință poate porni fără preliminarii să le analizeze. Umanistul, ocupîndu-se de acțiunile și creațiile umane, trebuie să se înscrie într-un proces intelectual cu caracter sintetic și subiectiv: îi revine obligația să re-facă acțiunile și să re-creeze operele. De fapt tocmai prin acest proces s-a închegat adevăratul obiect al disciplinelor umaniste. Căci, evident, istoricii filosofiei sau sculpturii sînt preocupați de cărți și statui nu în măsura în care cărțile și sculpturile există din punct de vedere material, ci în măsura în care au un sens. Și este tot atît de evident că sensul poate fi perceput re-producînd, și deci „realizînd", în accepțiunea cea mai strictă a termenului, gîndurile exprimate în cărți și concepțiile artistice materializate în statui.*

Astfel istoricul de artă își supune „materialul" unei analize arheologice raționale care uneori se dovedește tot atît de riguros meticuloasă, amplă și stufoasă ca oricare cercetare din domeniul fizicii sau astronomiei. Dar el își constituie „materialul" pe baza unei re-creări[11] *estetice intuitive, incluzînd perceperea și evaluarea „calității", întocmai așa cum face omul „obișnuit" cînd privește o pictură sau ascultă o simfonie.*

---

11 Oricum, referindu-ne la „re-creație", este important să subliniem prefixul „re". Operele de artă sînt manifestări ale „intențiilor" artistice cît și obiecte naturale ce nu se lasă ușor izolate de ambianța materială, fiind întotdeauna supuse procesului fizic de îmbătrînire. Astfel, percepînd estetic o operă de artă, realizăm două acțiuni complet diferite care, totuși, fuzionează psihologic într-un unic *Erlebnis*: ne construim obiectul estetic atît re-creînd opera de artă conform „intenției" făuritorului ei, cît și creînd, liber, un set de valori estetice ce poate fi comparat cu acelea prin care investim un pom sau un apus de soare. Cînd ne lăsăm transportați în fața sculpturilor de la Chartres marcate de intemperii, nu putem să nu apreciem patina și plenitudinea lor încîntătoare ca pe niște valori estetice; dar aceste valori ce implică atît plăcerea senzorială într-un joc aparte de lumină și culoare cît și delectarea mai senti-

Scanned with CamScanner

Cum de este posibil atunci să facem din istoria artei o disciplină de studiu respectabilă de vreme ce obiectele cercetării sale se conturează ca urmare a unui proces subiectiv şi iraţional?

Desigur, nu se poate răspunde la această întrebare făcînd apel la metodele ştiinţifice care au fost sau vor fi introduse în istoria artei. Procedee cum ar fi analiza chimică a materialelor, folosirea razelor X, a razelor ultraviolete, a razelor infraroşii şi a macrofotografiei, sînt foarte folositoare, dar utilizarea lor nu are nici o legătură cu problema metodologică de bază. Afirmaţia potrivit căreia pigmenţii folosiţi într-o miniatură atribuită perioadei medievale nu au fost inventaţi decît în secolul al nouăsprezecelea poate lămuri o problemă de istoria artei, dar nu este o afirmaţie aparţinînd istoriei artei. Pornind de la analiza chimică şi de la istoria chimiei, ea se referă la miniatură nu qua *operă de artă ci* qua *obiect fizic, putîndu-se tot atît de bine referi şi la un testament falsificat. Pe de altă parte, folosirea razelor X, a macrofotografiilor etc. nu diferă din punct de vedere metodologic de folosirea ochelarilor sau a lupei. Aceste procedee îi dau istoricului de artă posibilitatea de a vedea mai mult decît ar fi fost în stare altfel, dar* ceea ce *vede trebuie interpretat „stilistic", asemeni lucrurilor pe care le percepe cu ochiul liber.*

---

mentală oferită de „vechime" şi „autenticitate", n-are nimic de-a face cu valoarea obiectivă sau artistică transmisă de creator. Din punctul de vedere al cioplitorilor în piatră din perioada gotică, procesul de îmbătrînire nu era numai lipsit de sens, era chiar total nedorit; ei încercau să-şi protejeze statuile printr-un strat de culoare, ce ar fi diminuat considerabil satisfacţia noastră estetică, în cazul în care s-ar fi păstrat în prospeţimea sa iniţială. Ca persoană particulară istoricul de artă este pe deplin justificat cînd nu distruge unitatea psihologică dintre *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* şi *Kunst-Erlebnis*. Dar „ca om de specialitate" trebuie să separe pe cît posibil experienţa re-creatoare a valorilor transmise statuii prin intenţia artistului, de experienţa creatoare a valorilor accidentale transmise de acţiunea timpului asupra unui fragment de piatră învechită. Adeseori însă această separaţie nu se realizează chiar atît de uşor pe cît pare.

Scanned with CamScanner

Adevăratul răspuns constă în faptul că re-crearea intuitiv estetică şi cercetarea arheologică se întrepătrund aşa încît formează, din nou, ceea ce am denumit „o situaţie organică". Nu se poate spune că istoricul de artă îşi constituie mai întîi obiectul printr-o sinteză re-creatoare şi apoi îşi începe investigaţia arheologică — ca şi cînd şi-ar cumpăra mai întîi biletul şi apoi s-ar urca în tren. În realitate, cele două procese nu se succed ci se întrepătrund; nu numai că sinteza re-creatoare serveşte drept bază pentru investigaţia arheologică, dar aceasta la rîndul său serveşte drept bază pentru procesul re-creator; ele se interpretează şi se rectifică reciproc.

Orice persoană confruntată cu o operă de artă, fie că o recreează estetic, fie că o investighează raţional, este afectată de cei trei constituenţi: forma materializată, ideea (pentru artele plastice, subiectul) şi conţinutul. Teoria pseudo-impresionistă conform căreia „forma şi culoarea ne vorbesc de formă şi culoare şi atîta tot" este pur şi simplu nefondată. Prin perceperea estetică se realizează unitatea acestor trei elemente, şi toate contribuie la ceea ce denumim delectarea estetică pe care o procură arta.

Perceperea re-creatoare a unei opere de artă nu depinde deci numai de sensibilitatea înnăscută şi de educaţia vizuală a observatorului, ci şi de orizontul său cultural. Nu poate fi vorba de existenţa unui privitor eminamente „naiv". Privitorul „naiv" din Evul Mediu era nevoit să înveţe o mulţime de lucruri şi să uite unele înainte de a aprecia sculptura şi arhitectura clasică, iar privitorul „naiv" din perioada post-renascentistă se vedea nevoit să uite o mulţime de lucruri şi să înveţe cîte ceva, înainte de a fi capabil să aprecieze arta medievală, ca să nu mai vorbim de arta primitivă. Astfel privitorul „naiv" nu se delectează doar inconştient ci apreciază şi interpretează în acelaşi timp opera de artă; şi nu-l poate nimeni învinui că nu-şi pune problema dacă aprecierea şi interpretarea lui sînt corecte sau nu, şi că nu-şi

Scanned with CamScanner

dă seama dacă orizontul său cultural, atîta cît este, se reflectă sau nu asupra obiectului experienţei sale.

Deosebirea dintre privitorul „naiv" şi istoricul de artă constă în faptul că acesta din urmă este conştient de situaţie. El ştie că orizontul său cultural, atît cît este, nu se va armoniza probabil cu acela al unor oameni care au trăit într-o altă ţară şi într-o altă perioadă. Încearcă deci să se pună de acord, informîndu-se pe cît posibil asupra condiţiilor în care au fost create obiectele studiate. Nu numai că va culege şi verifica toate datele faptice disponibile referitoare la mediu, condiţii, perioadă, paternitate, destinaţie etc., ci va compara de asemenea lucrarea cu altele din aceeaşi clasă şi va cerceta genul de scrieri care să reflecte normele estetice ale acelei ţări şi perioade, pentru a putea realiza o evaluare mai „obiectivă" a calităţii ei. Va citi probabil cărţi vechi de teologie sau mitologie pentru a-i identifica subiectul şi va încerca în continuare să-i determine locul istoric şi să separe contribuţia individuală a creatorului de cea a premergătorilor şi contemporanilor. Va studia principiile formale care guvernează redarea existenţei vizibile, sau, în cazul arhitecturii, modul în care sînt exploatate ceea ce s-ar putea numi particularităţile structurale, elaborînd astfel o istorie a „motivelor". Va fi atent la întrepătrunderile dintre sursele literare şi efectul tradiţiilor reprezentaţionale de sine stătătoare, pentru a putea stabili o istorie a formulelor iconografice sau a „tipurilor". Şi va face tot ce-i stă în puteri să se familiarizeze cu atitudinile sociale, religioase şi filosofice din alte perioade şi ţări, pentru a-şi controla reacţia subiectivă faţă de conţinut[12]*. Dar procedînd astfel, percepţia sa estetică se va schimba ca atare şi se va adapta tot mai mult „intenţiei" originale a operelor. Spre deosebire deci de admiratorul de artă „naiv", istoricul de artă nu înalţă*

[12] Pentru termenii tehnici folosiţi în acest paragraf vezi „Introducerea" la E. Panofsky, *Studies in Iconology*, („Studii de iconologie"), la pp. 57—90

o suprastructură rațională pe o fundație irațională, ci dezvoltă perceperea sa re-creatoare așa încît să concorde cu rezultatele cercetărilor sale arheologice cu datele perceperii sale re-creatoare.[13]

---

[13] Același lucru bineînțeles este valabil și pentru istoria literaturii și pentru istoria altor forme de expresie artistică. Ținînd seama de cele afirmate de Dionysios Thrax (*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig, XXX, 1883, p. 5 și urm.; citat în Gilbert Murray, *Religio Grammatici*, *The Religion of a Man of Letters*, Boston and New York, 1918, p. 15). Γραμματική (ceea ce am numi noi istoria literaturii) este o ἐμπειρία (cunoaștere bazată pe experiență) a ceea ce a fost spus de poeți și prozatori. El o împarte în șase părți, avînd toate paralele în istoria artelor:

1) ἀνάγνωσις ἐντριθής κατὰ προσῳδίαν
(lecturarea avizată cu voce tare potrivit regulilor prozodice): aceasta reprezintă de fapt re-crearea estetică sintetică a unei lucrări literare și poate fi comparată de „înțelegerea" vizuală a unei lucrări de artă.

2) ἐξήγπρις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντας ποιπτιοὺς τρόπους (explicarea figurilor de stil în măsura în care se ivesc): aceasta ar putea fi comparată cu istoria formulelor iconografice sau a „tipurilor".

3) γλωσσῶν τε καὶ ἰδτοριῶυ πρόχειρος ἀπόδσις
(redarea cuvintelor și a temelor învechite): identificarea tematicii iconografice.

4) ἐτυμολογίας εὑρησις (dezvăluirea etimologiilor): derivarea „motivelor".

5) ἀναλογίας ἐκλογισμός (explicarea formelor gramaticale): analiza structurii compoziționale.

6) κρίσις ποιημάτων ὁ δὴ κάλλιστόν εστι πάντων τῶν ἐν τῇ τἐχνῇ (critica literară, adică partea cea mai frumoasă a ceea ce se înțelege prin Γραμματική): evaluarea critică a operelor de artă.

Expresia „evaluarea critică a operelor de artă" ridică o problemă interesantă. Dacă istoria artelor acceptă o scară a valorilor, exact așa cum istoria literaturii sau istoria politică acceptă grade de perfecțiune sau „măreție", cum justificăm faptul că metodele expuse aici nu par să permită o diferențiere între lucrări de artă de mîna întîi, a doua sau a treia? Știm că o scară a valorilor reprezintă în parte reacțiile personale și în parte constituie o chestiune de tradiție. Amîndouă aceste criterii, dintre care al doilea este mai obiectiv, trebuie revizuite continuu, fiecare cercetare, oricît de specializată ar fi, contribuind la acest proces. Și tocmai din acest motiv, istoricul de artă nu poate face o distincție apriorică între modul de abordare al unei „capodopere" și acela al unei opere de artă „mediocre" sau „inferioare"—întocmai cum specia-

Scanned with CamScanner

Leonardo da Vinci a spus: „Două elemente fragile sprijinite unul de celălalt se subsumează dînd naştere unei unice forţe.[14] *Jumătăţile unui arc nu pot nici măcar sta în picioare, arcul întreg însă poate susţine o greutate. În mod similar, cercetarea arheologică este oarbă şi lipsită de substanţă dacă nu se îmbină cu re-crearea estetică, iar re-crearea estetică este iraţională şi adeseori prost orientată cînd se rupe de cercetarea arheologică. Dar, „sprijinindu-se una de cealaltă", acestea două pot susţine „acel sistem capabil să dezvolte un sens coerent", cu alte cuvinte, o sinopsă istorică.*

Aşa cum am afirmat mai sus, nu-i poţi blama pe cei ce apreciază „naiv" o operă de artă — evaluînd-o şi interpretînd-o după propria lor pricepere, fără a-şi pune alte probleme. Dar umanistul va privi bănuitor ceea ce poate fi denumit „apreciaţionism". Cel care îi învaţă pe oamenii neavizaţi cum să aprecieze arta în timp ce el însuşi nesocoteşte limbile clasice, metodele istorice plicticoase şi documentele vechi şi prăfuite, ucide farmecul reacţiei naive fără a-i corecta erorile.

A nu se confunda „apreciaţionismul" cu „judecata cunoscătorului" şi cu „teoria artei". Cunoscătorul este colecţionarul, conservatorul de muzeu, specialistul care în mod deliberat îşi limitează contribuţia la identificarea operelor de artă cu referire la dată, proveniență şi paternitate precum

---

listul în literatură clasică nu poate studia tragediile lui Sofocle într-un mod diferit de cel adoptat în cazul tragediilor lui Seneca. Este drept că metodele folosite în istoria artelor, *qua metode*, se vor dovedi tot atît de eficace atunci cînd sînt aplicate la *Melancolia* lui Dürer ca şi în cazul unei sculpturi în lemn anonime şi relativ lipsite de importanţă. Dar atunci cînd o „capodoperă" este comparată şi plasată în relaţie cu un număr mare de lucrări de artă „mai puţin importante" ce apar în cursul cercetărilor a fi comparabile şi relaţionabile cu ea, originalitatea invenţiei, superioritatea compoziţiei şi tehnicii şi indiferent care alte trăsături ce fac din ea o operă măreaţă vor ieşi automat în evidenţă — nu în ciuda, ci tocmai pentru că întregul grup de materiale a fost supus uneia şi aceleiaşi metode de analiză şi interpretare.

[14] *Il codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrostana di Milano*, ed. G. Piumati, Milano, 1894—1903, fol. 244 v.

Scanned with CamScanner

și la evaluarea lor în privința calității și a gradului de deteriorare. Deosebirea dintre el și istoricul de artă nu reprezintă într-atît o chestiune de principii cît una de accent și grad de explicitare; ea poate fi comparată cu deosebirea dintre diagnostician și cercetătorul clinician. Cunoscătorul are tendința să insiste asupra aspectului recreator în cadrul procesului complex pe care am încercat să-l descriu, și consideră elaborarea unei concepții istorice ca un element secundar; în sens restrîns sau academic, istoricul de artă tinde să inverseze aceste accente. Dar simplul diagnostic de „cancer", dacă e pus corect, implică tot ceea ce ne poate spune cercetătorul despre cancer și pretinde deci să fie verificabil prin analize științifice ulterioare; în mod similar simplul diagnostic „Rembrandt, circa 1650", în cazul în care e corect, implică tot ceea ce ne-ar putea spune istoricul de artă cu privire la valorile formale ale picturii, la modul de a interpreta subiectul, la modul în care acesta reflectă atitudinea culturală din Olanda secolului al șaptesprezecelea, la modul în care exprimă personalitatea lui Rembrandt; și la rîndul său acest diagnostic are pretenția să reziste criticii unui istoric de artă în sensul cel mai riguros dat cuvîntului. Cunoscătorul ar putea astfel fi definit drept un istoric de artă laconic, iar istoricul de artă drept un cunoscător locvace. În realitate cei mai de vază reprezentanți ai acestor două categorii de specialiști au adus o contribuție inestimabilă la ceea ce, în opinia lor, nu ar fi strict propriul lor domeniu.[15]

Pe de altă parte, teoria artei — ca opusă filosofiei artei sau esteticii — se află față de istoria artei în aceeași relație în care se află poetica și retorica față de istoria literaturii.

---

[15] Vezi M. J. Friedländer, *Der Kenner*, Berlin, 1919, și E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, *loc. cit.* Friedländer remarcă judicios că un bun istoric de artă este, sau cel puțin devine, un *Kenner wider Willen* (un expert fără să vrea). Și invers, un bun expert poate fi considerat un istoric de artă, *malgré lui*.

Scanned with CamScanner

Datorită faptului că obiectele istoriei artei prind contur pe parcursul unui proces de sinteză estetică re-creatoare, istoricul de artă se află într-o dificultate aparte cînd încearcă să caracterizeze ceea ce s-ar putea denumi prin structura stilistică a operelor ce-l preocupă. De vreme ce aceste opere trebuie descrise nu sub aspectul lor de corpuri fizice sau de substitute ale unor corpuri fizice, ci sub aspectul lor de obiecte ale unor experienţe lăuntrice, s-ar dovedi inutil — chiar şi dacă ar fi cu putinţă — ca formele, culorile şi elementele de construcţie să fie redate în termenii unor formule geometrice, lungimi de undă şi ecuaţii statice, sau ca posturile unei siluete să fie descrise în limbajul unei analize anatomice. Pe de altă parte, de vreme ce experienţa lăuntrică a unui istoric de artă nu este o experienţă pur subiectivă, liberă de orice determinări, ci conturată de activitatea şi scopul artistului, nu-i este îngăduit să se limiteze la descrierea impresiilor personale asupra operei aşa cum un poet şi-ar descrie impresiile la vederea unui peisaj sau la auzul cîntecului privighetorii.

Obiectivele istoriei artei, deci, nu pot fi caracterizate decît făcînd apel la o terminologie tot atît de re-constructivă pe cît este de re-creatoare experienţa istoricului de artă; aceasta trebuie să descrie particularităţile stilistice nu drept nişte date măsurabile sau determinabile pe o cale sau alta, nu drept stimuli ai unor reacţii subiective, ci drept ceva anume ce oferă mărturia unor „intenţii" artistice. Dar „intenţiile" pot fi formulate numai în termenii unor alternative: trebuie presupusă o situaţie în care creatorul operei a avut mai multe posibilităţi de a proceda, adică, o situaţie în care s-a văzut confruntat cu problema alegerii între felurite modalităţi de subliniere. Astfel termenii folosiţi de istoricul de artă lasă impresia că acesta interpretează particularităţile stilistice ale operelor drept soluţiile specifice ale unor „probleme artistice" generice. Şi acest lucru este valabil nu numai în cazul terminologiei noastre moderne, ci şi în

Scanned with CamScanner

asemenea expresii ca rilievo, sfumato *etc., întîlnite în scrierile din secolul al şaisprezecelea.*

Cînd ne referim la un personaj din pictura Renaşterii italiene, ca fiind „plastic", în timp ce descriem un personaj dintr-o pictură chineză ca „avînd volum dar nu massă" (datorită absenţei „modelajului") interpretăm aceste personaje ca două soluţii diferite ale unei singure probleme ce ar putea fi formulată ca „opoziţia dintre unităţile volumetrice (corpuri) şi întinderea nelimitată (spaţiul)". Cînd facem distincţia între folosirea unei linii drept „contur" şi, ca să-l citäm pe Balzac, folosirea unei linii drept „le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets" *(mijlocul prin care omul îşi dă seama de efectul luminii asupra obiectelor); ne referim la una şi aceeaşi problemă, insistînd însă în mod deosebit asupra alteia şi anume „linia prin opoziţie cu petele de culoare". Examinînd mai atent lucrurile, se va dovedi că există un număr limitat de asemenea probleme primare, ce intră în relaţii unele cu altele, fapt ce pe de o parte creează o infinitate de probleme secundare şi terţiare, iar pe de alta poate fi explicat în ultimă instanţă pe baza unei antiteze fundamentale şi anume diferenţierea prin opoziţie cu continuitatea.*[16]

Formularea şi sistematizarea „problemelor artistice" — care desigur nu se limitează la sfera unor valori pur formale, ci include de asemenea „structura stilistică" a subiectului şi conţinutului — şi astfel elaborarea unui sistem de „Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe" *devine obiectul teoriei artei şi nu al istoriei artei. Dar la acest punct ne aflăm, pentru a treia oară, în faţa a ceea ce am denumit o „situaţie organică". După cum am văzut, istoricul de artă nu poate descrie obiectele experienţei sale recreatoare fără a re-construi intenţiile artistice în termeni care să implice concepte*

---

[16] Vezi E. Panofsky, „Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, p. 129 şi urm., şi E. Wind, „Zur Systematik der kunstlerischen Probleme", *ibid.*, p. 438 şi urm.

Scanned with CamScanner

teoretice generice. Făcînd aceasta el va contribui, conştient sau inconştient, la dezvoltarea teoriei artistice, care, fără exemplificări istorice, ar rămîne o schemă săracă, alcătuită din universalii abstracte. Pe de altă parte, teoreticianul de artă, ce abordează subiectul fie prin prisma Criticii *la care a supus Kant epistemologia neo-scolastică, fie prin prisma* Gestaltpsychologiei-*ei*[17]*, nu poate elabora un sistem de concepte generice fără a se referi la lucrări de artă ce s-au ivit în condiţii istorice specifice; dar făcînd aceasta, conştient sau nu, el va contribui la dezvoltarea istoriei artei, care, lipsită de orientare teoretică, ar rămîne un conglomerat de cazuri particulare neformulate.*

Atunci cînd definim cunoscătorul drept istoric de artă laconic iar istoricul de artă drept cunoscător locvace, relaţia dintre istoricul de artă şi teoreticianul de artă poate fi comparată cu relaţia dintre doi vecini care au drept de vînătoare asupra aceluiaşi teritoriu, unul din ei posedînd puşca iar celălalt toată muniţia. Ambele părţi n-ar avea decît de profitat dacă şi-ar da seama de condiţia lor de parteneri. S-a spus pe bună dreptate că dacă teoria nu este întîmpinată la uşa unei discipline empirice, ea pătrunde pe coş asemeni unei stafii şi răstoarnă mobilele. Dar nu este mai puţin adevărat că dacă istoria nu este întîmpinată la uşa unei discipline teoretice, ce se ocupă de acelaşi grup de fenomene, ea se strecoară în pivniţă asemeni unei armate de şoareci şi subminează fundaţia.

V. *Faptul că istoria artelor îşi merită statutul de disciplină umanistă este un lucru de la sine înţeles. Dar care este la urma urmelor utilitatea disciplinelor umaniste? Trebuie să recunoaştem că nu au un caracter practic şi trebuie să recunoaştem că se preocupă de trecut. S-ar putea pune întrebarea la ce bun să ne dedicăm unei investigaţii nepractice şi la ce bun să ne intereseze trecutul?*

---

[17] Vezi H. Sedlmayr, „Zu einer strengen Kunstwissenschaft", *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931, p. 7 şi urm.

Scanned with CamScanner

Răspunsul la prima întrebare sună: pentru că ne interesează realitatea. Atît disciplinele umaniste cît şi ştiinţele naturii, asemenei matematicii şi filosofiei, au un punct de vedere nepractic a ceea ce anticii numeau vita contemplativa *ca opus conceptului de* vita activa. *Dar este oare viaţa contemplativă mai puţin reală sau, ca să ne exprimăm mai precis, este oare contribuţia ei la ceea ce numim realitate mai puţin importantă decît cea a vieţii active?*

Persoana care primeşte o bancnotă de un dolar în schimbul a douăzeci şi cinci de mere dă dovadă de bună credinţă şi se supune unei doctrine teoretice, întocmai cum proceda omul din epoca medievală care plătea pentru indulgenţe. Persoana care este călcată de un automobil este victima matematicii, fizicii şi chimiei. Pentru că omul ce duce o viaţă contemplativă nu poate să nu-l influenţeze pe cel care duce o viaţă activă, exact aşa cum acesta nu poate împiedica viaţa activă să nu-i influenţeze gîndirea. Teoriile filosofice şi psihologice, doctrinele istorice şi tot soiul de speculaţii şi descoperiri au schimbat şi schimbă în continuare vieţile a nenumărate milioane de indivizi. Chiar şi acela care transmite cunoştinţe sau deprinderi participă, în felul său modest, la procesul modelării realităţii — un fapt pe care adversarii umanismului îl realizează poate chiar mai acut decît susţinătorii săi. Este imposibil să concepi lumea noastră numai în termenii acţiunii. Numai Dumnezeu este capabil, în formularea scolasticii, de „Coincidenţa Actului cu Gîndirea". Realitatea noastră nu poate fi înţeleasă decît ca o întrepătrundere a acestor două componente.

Dar chiar şi aşa, la ce bun să ne intereseze trecutul? Răspunsul este acelaşi: pentru că ne interesează realitatea. Nimic nu este mai puţin real decît prezentul. Acum o oră această conferinţă era de domeniul viitorului. Peste patru minute ea va aparţine trecutului. Cînd am spus că persoana călcată de un automobil este victima matematicii, fizicii şi chimiei, aş fi putut tot atît de bine spune că este victima lui Euclid, Arhimede şi Lavoisier.

Scanned with CamScanner

Ca să înţelegem realitatea trebuie să ne detaşăm de prezent. Filosofia şi matematica realizează aceasta elaborînd sisteme într-un mediu care prin definiţie nu este supus timpului. Ştiinţele naturii şi disciplinele umaniste o realizează creînd acele structuri spaţio-temporale pe care le-am numit „cosmosul naturii" şi „cosmosul culturii". Şi aici ajungem la ceea ce, poate, constituie deosebirea de prim ordin dintre disciplinele umaniste şi ştiinţele naturii. Ştiinţele naturii observă procesele naturale supuse timpului şi încearcă să pătrundă legile atemporale conform cărora se desfăşoară acestea. Observaţia fizică nu este cu putinţă decît acolo unde „se întîmplă" ceva, adică, acolo unde are loc o schimbare sau se produce o schimbare printr-o experienţă. Şi tocmai aceste schimbări sînt în cele din urmă simbolizate prin formule matematice. Pe de altă parte, disciplinele umaniste nu se văd puse în situaţia de a opri în loc ceea ce altminteri ar curge neobservat, ci de a readuce la viaţă ceea ce altfel ar rămîne literă moartă. În loc de a se ocupa de fenomene temporale şi de a opri cursul timpului, ele pătrund într-o regiune unde timpul s-a oprit din proprie iniţiativă, şi încearcă să-l reactiveze. Contemplînd acele mărturii statice şi îngheţate despre care am spus că „ies la iveală din şuvoiul timpului", disciplinele umaniste se străduiesc să surprindă procesualitatea genezei unor asemenea mărturii şi modul în care au devenit ceea ce sînt.[18]

Investind astfel mărturiile statice cu viaţă dinamică, în loc de a reduce evenimentele trecătoare

---

[18] Pentru disciplinele umaniste „reînvierea" trecutului nu este un ideal romantic ci o necesitate metodologică. Ele pot exprima faptul că mărturiile A, B şi C sînt „legate" între ele numai prin lanţuri, ceea ce revine la a spune că persoana care a produs mărturia A a cunoscut probabil mărturiile B sau C, sau mărturii de tipul B sau C, sau o mărturie X care la rîndul ei a fost sursa lui B sau C, sau că a cunoscut mărturia B iar creatorul lui B a ştiut probabil de mărturia C etc. Este tot atît de inevitabil ca umaniştii să gîndească şi să se exprime în raport de „influenţe", „linii de evoluţie" etc., pe cît le este specialiştilor în ştiinţele naturii să gîndească şi să se exprime în raport de ecuaţii matematice.

Scanned with CamScanner

la legi statice, disciplinele umaniste nu intră în conflict cu ştiinţele naturii ci le completează. De fapt ele se presupun unele pe altele şi se solicită reciproc. Ştiinţele — concepute aici în sensul real al termenului, şi anume, drept urmărirea detaşată şi autonomă a procesului cunoaşterii şi nu drept ceva adiacent unor scopuri „practice" — şi disciplinele umaniste sînt surori, ambele fiind generate de acea mişcare denumită în mod corect descoperirea (sau, într-o perspectivă istorică mai largă, re-descoperirea) atît a lumii cît şi a omului. Şi aşa cum s-au născut şi au renăscut laolaltă, tot laolaltă vor muri şi vor fi readuse la viaţă dacă aceasta este voinţa destinului. Dacă civilizaţia antropocratică a Renaşterii se îndreaptă aşa cum se pare spre „un ev mediu răsturnat" — o satanocraţie opusă teocraţiei medievale — nu numai disciplinele umaniste ci şi ştiinţele naturii, aşa cum le cunoaştem, vor dispare şi nu va rămîne nimic în afară de ceea ce va servi dictatelor subumanului. Dar nici măcar acestea nu va însemna sfîrşitul umanismului. Prometeu a putut fi înlănţuit şi torturat, dar focul aprins de torţa sa n-a putut fi stins.

În latină există o distincţie subtilă între scientia *şi* eruditio, *iar în engleză între* knowledge *şi* learning. Scientia *şi* knowledge *denotînd o posesiune intelectuală mai degrabă decît un proces intelectual, pot fi identificate cu ştiinţele naturii;* eruditio *şi* learning *denotînd un proces mai degrabă decît o posesiune, cu disciplinele umaniste. Scopul ideal al ştiinţei pare să fie ceva asemănător măiestriei, cel al disciplinelor umaniste ceva asemănător înţelepciunii.*

[Marsilio Ficino i-a scris fiului lui Poggio Bracciolini: „Istoria este necesară nu numai pentru a face viaţa agreabilă, ci şi pentru a o înzestra cu o semnificaţie morală. Ceea ce este muritor prin firea lucrurilor dobîndeşte nemurire prin istorie; ceea ce este absent devine prezent; lucrurile vechi sînt reîntinerite; iar tinerii ating curînd maturitatea

Scanned with CamScanner

celor vechi. Dacă un septuagenar este considerat înțelept datorită experienței dobîndite, cîtă înțelepciune a acumulat cel a cărui viață cuprinde o mie sau trei mii de anil Întrucît, de fapt se poate afirma că o persoană a trăit *mileniile asupra cărora se extind cunoștințele sale de istorie*".[19]

---

[19] Marsilio Ficino, *Scrisoare către Giacomo Bracciolini (Marsilii Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I, p. 658): „res ipsa [*scil.*, historia] est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem ! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quot annorum acta didicit ab historia".

Scanned with CamScanner

1
ICONOGRAFIA ŞI ICONOLOGIA: INTRODUCERE LA STUDIUL ARTEI ÎN RENAŞTERE

I. Iconografia este acea ramură a istoriei artei care se preocupă de tematica sau sensul operelor artistice, prin opoziţie cu forma. Să încercăm, deci, să definim deosebirea dintre tematică sau sens pe de o parte şi formă pe de alta.

Cînd un cunoscut mă salută pe stradă scoţîndu-şi pălăria, din punct de vedere formal nu văd altceva în afara schimbării unor detalii din cadrul unei configuraţii, care la rîndu-i face parte dintr-un sistem de culori, linii şi volume, adică din sfera percepţiei mele vizuale. Identificînd, aşa cum mi se întîmplă, automat această configuraţie cu un obiect (bărbat) iar schimbarea de detalii cu un eveniment (ridicarea pălăriei) am depăşit totodată limitele unei percepţii pur formale şi am pătruns într-o primă sferă a tematicii sau sensului. Sensul perceput astfel are un caracter elementar şi uşor de înţeles, şi o să-l denumim sensul faptic; îl surprind în procesul identificării pe o cale simplă a unei serii de forme vizibile cu o serie de obiecte ce îmi sînt cunoscute din experienţa empirică şi, identificînd schimbarea în relaţia dintre ele, cu o serie de acţiuni sau evenimente.

Obiectele şi evenimentele astfel identificate îmi vor declanşa în mod firesc o serie de reacţii lăuntrice. Judecînd după modul în care cunoscutul meu face gestul s-ar putea să-mi dau seama dacă este bine dispus sau nu, sau dacă sentimentele sale faţă de mine sînt indiferente, prietenoase sau ostile.

Scanned with CamScanner

Aceste nuanţe psihologice vor investi gestul cuno cutului meu cu un sens suplimentar pe care îl denumi expresional şi care diferă de sensul fap prin aceea că este surprins nu prin simplă ident ficare, ci prin „empatie". Ca să-l pot înţelege est necesară o anume sensibilitate, dar această sens bilitate face totuşi parte din experienţa mea emp rică, adică, din familiaritatea mea faţă de obiec şi evenimente. Deci atît sensul faptic cît şi cel e presional pot fi clasificate laolaltă: ele constitu clasa înţelesurilor primare sau naturale.

Oricum, faptul că recunosc în gestul ridi pălăriei un salut ţine de un domeniu de interp tări total aparte. Această formă de salut este racteristică pentru lumea apuseană şi este o ră şiţă din codul medieval: cavalerii înveşmîntaţi armură îşi scoteau coifurile spre a demonstra intenţiile lor sînt paşnice şi că au încredere în tenţiile paşnice ale celorlalţi. Nu te poţi aşt din partea aborigenului australian dar nici din pa tea grecului antic să-şi dea seama că ridicarea p lăriei nu este numai un eveniment practic cu anum conotaţii expresionale, ci şi un semn de polite Ca să înţeleg semnificaţia gestului acelui bărba este necesar nu numai să fiu familiarizat cu sfer practică a obiectelor şi evenimentelor dar şi cu sfera mai mult decît practică a obiceiurilor şi tra-diţiilor culturale caracteristice pentru o anume ci-vilizaţie. Pe de altă parte cunoscutul meu nu s-ar fi simţit îndemnat să mă salute ridicîndu-şi pălă-ria dacă n-ar fi fost conştient de semnificaţia ges tului său. În ceea ce priveşte conotaţiile expresi nale ce însoţesc acţiunea sa, este posibil să fie sa nu conştient de ele. Cînd interpretez, deci, ridica rea pălăriei drept un salut politicos, recunosc în el un înţeles ce poate fi denumit secundar sau con venţional; se deosebeşte de sensul primar sau na tural prin aceea că ţine de domeniul inteligibilu lui mai curînd decît de cel al sensibilului şi p aceea că a fost imprimat conştient acţiunii pre prin care este transmis.

Scanned with CamScanner

Şi în concluzie: pe lîngă faptul că este un eveniment natural în spaţiu şi timp, pe lîngă faptul că indică în mod natural stări sau sentimente, pe lîngă faptul că transmite un salut convenţional, acţiunea cunoscutului meu îi poate dezvălui unui observator versat tot ceea ce contribuie la încheierea „personalităţii" sale. Această personalitate este condiţionată de faptul că aparţine secolului al douăzecilea, de experienţa sa naţională, socială şi culturală, de trecutul său, şi de ambientul său actual; dar se mai distinge şi printr-o manieră individuală de a vedea lucrurile şi de a reacţiona faţă de mediu care, dacă s-ar exprima raţional, ar trebui denumită filosofie. În acţiunea izolată a unui gest politicos, nu toţi aceşti factori se manifestă neapărat inteligibil, dar oricum simptomatic. Nu am putea să construim în minte un portret al acelui bărbat pe baza unei acţiuni izolate, ci doar coordonînd un număr mare de observaţii similare şi interpretîndu-le pe baza datelor generale cu privire la perioada, naţionalitatea, clasa, tradiţiile intelectuale cărora le aparţine etc. Totuşi, toate calităţile pe care le-ar evidenţia în mod explicit un asemenea portret făcut în minte, sînt implicit prezente în fiecare acţiune luată în parte; aşa încît inversînd situaţia, fiecare acţiune individuală poate fi interpretată prin prisma acestor calităţi.

Înţelesul care este astfel dezvăluit poate fi etichetat drept înţelesul sau conţinutul intrinsec; acesta este esenţial pe cînd celelalte două tipuri de înţelesuri, cel primar sau natural şi cel secundar sau convenţional, sînt fenomenale. Mai departe, el poate fi definit drept principiul unificator care subliniază şi explică atît evenimentul vizibil cît şi semnificaţia sa inteligibilă, determinînd chiar şi forma asumată de evenimentul vizibil. Înţelesul sau conţinutul intrinsec se află în mod normal situat la aceeaşi distanţă deasupra sferei voinţii conştiente pe cît se află înţelesul expresional de dedesubtul acesteia.

Transferînd rezultatele analizei din domeniul vieţii de toate zilele în cel al operei de artă, pu-

tem distinge în tematica sau sensul ei aceleaşi trei nivele:

1. *Tematica primară sau naturală*, subdivizată în *faptică* şi *expresională*. Este sesizată identificînd formele elementare, adică: anumite configuraţii de linie şi culoare, sau mase din bronz ori piatră modelate aparte, drept reprezentări ale unor obiecte naturale, ca de pildă fiinţe omeneşti, animale, plante, locuinţe, unelte etc.; identificînd inter-relaţiile lor drept evenimente, şi precepînd acel ge de calităţi expresionale, ca de pildă caracteru sumbru al unei atitudini ori al unui gest, sau atmosfera primitoare şi paşnică a unui interior. Lumea formelor elementare recunoscute astfel drept purtătoare ale înţelesurilor primare şi naturale poate denumită lumea motivelor artistice. O enumerare acestor motive ar reprezenta o descriere pre-iconografică a operei de artă.

2. *Tematica secundară sau convenţională.* Est sesizată în momentul în care îţi dai seama că u personaj înfăţişînd un bărbat cu un cuţit îl reprezintă pe Sf. Bartolomeu, că un personaj întruchipînd o femeie ţinînd în mînă o piersică este personificarea veridicităţii, că un grup de personaj aşezate la masă, respectînd un anume aranjamen şi anume atitudini, reprezintă *Cina cea de taină* sau că două personaje înfruntîndu-se într-un anum chip reprezintă *Lupta Viciului cu Virtutea.* Făcîn aceasta relaţionăm motivele artistice şi combinaţiile de motive artistice (compoziţiile) cu teme concepte. Motivele recunoscute astfel drept purtătoare ale unui înţeles secundar sau convenţiona pot fi denumite imagini iar combinaţiile de imagini sînt ceea ce vechii teoreticieni ai artei înţelegeau prin *invenzioni;* noi sîntem obişnuiţi să le denumim povestiri sau alegorii.[1] Identificarea

[1] Imaginile ce transmit nu ideea unor persoane sau obiecte individuale şi concrete (ca de pildă Sf. Bartolomeu, Venus D-na. Jones, sau Castelul Windsor), ci pe aceea a unor noţiuni generale şi abstracte, ca de pildă Credinţa, Luxul, Înţelepciunea etc. sînt denumite fie personificări fie simboluri (nu în sensul adoptat de Cassirer, ci în sensul obişnuit, de ex. Crucea, sau Turnul Castităţii). Astfel, alegoriile văzute prin opoziţie cu povestirile pot fi definite drept com-

alegorii

unor asemenea imagini, povestiri și alegorii reprezintă domeniul a ceea ce se denumește în mod firesc prin „iconografie". De fapt, cînd vorbim în sens larg de „tematică prin opoziție cu forma" ne referim în special la sfera tematicii secundare sau convenționale, cu alte cuvinte la sfera temelor sau conceptelor specifice manifestate prin imagini, povestiri și alegorii, ca opusă sferei tematicii naturale sau primare, manifestată prin motive artistice. „Analiza formală" în accepția lui Wölfflin este în mare măsură o analiză a motivelor și combinațiilor de motive (compoziții); pentru că o analiză formală în sensul strict al cuvîntului ar trebui chiar să evite asemenea expresii ca „bărbat", „cal" sau „coloană", ca să nu mai vorbim de asemenea evaluări precum „triunghiul inestetic delimitat de picioarele statuii lui David aparținînd lui Michelangelo", sau „admirabila punere în valoare a articulațiilor într-un corp omenesc". Este evident că o analiză iconografică corectă presupune o identificare corectă a motivelor. Dacă cuțitul care ne conduce la identificarea unui personaj cu Sf. Bartolomeu nu este un cuțit ci un tirbușon, persona-

---

binații de personificări și / sau simboluri. Bineînțeles că există nenumărate posibilități intermediare. O persoană A poate fi portretizată atribuindu-i-se trăsăturile persoanei B. (Andrea Dorina al lui Bronzino drept Neptun, Lucas Paumgärtner de Dürer drept Sf. Gheorghe), sau în veșmintele obișnuite ale unei personificări (Doamna Stanhope de Joshua Reynolds drept „Contemplația"); portretizarea unor persoane individuale și concrete, atît umane cît și mitologice, poate fi combinată cu personificări, așa cum este cazul în nenumărate reprezentări ce sînt menite a proslăvi. O povestire mai poate transmite și o idee alegorică, cum este cazul ilustrațiilor la volumul *Ovide Moralisé*, sau poate fi concepută drept „prefigurarea" unei alte povestiri, ca în cazul volumului *Biblia Pauperum* sau al lui *Speculum Humanae Salvationis*. Asemenea înțelesuri adiționale fie că nu intră deloc în conținutul operei, așa cum este cazul ilustrațiilor la *Ovide Moralisé*, care din punct de vedere vizual nu pot fi deosebite de miniaturile non-alegorice ce ilustrează aceleași subiecte ovidiene; fie că produc o ambiguitate de conținut, care, oricum, poate fi depășită sau chiar transformată într-un surplus de valoare, dacă ingredientele incompatibile unul cu celălalt se contopesc sub dogoarea unui temperament artistic febril, cum este cazul „Galeriei de Medicis" a lui Rubens.

jul nu este un Sf. Bartolomeu. Mai mult, se impune relevat faptul că afirmaţia „acest personaj este o imagine a Sf. Bartolomeu" implică o intenţie deliberată din partea artistului de a-l reprezenta pe Sf. Bartolomeu, pe cînd calităţile expresionale ale personajului s-ar putea prea bine să fie nonintenţionale.

3. *Înţelesul sau conţinutul intrinsec.* Este sesizat stabilind acele principii fundamentale care relevă atitudinea definitorie a unei naţiuni, perioade, clase, convingeri religioase sau filosofice — interpretate de către o personalitate şi condensate într-o operă. Nu mai este cazul să spunem că aceste principii se manifestă prin, şi deci aruncă lumină, atît asupra „metodelor compoziţionale" cît şi asupra „semnificaţiei iconografice". În secolele al paisprezecelea şi al cincisprezecelea, de pildă (cele mai timpurii exemple ar putea fi datate în jur de 1300), tipul tradiţional al Naşterii Domnului reprezentînd-o pe Fecioara Maria lungită pe un pat a fost frecvent înlocuit de un tip nou care o înfăţişează pe Fecioară îngenuncheată în adoraţie în faţa Pruncului. Din punctul de vedere al compoziţiei această schimbare reprezintă, în linii mari, substituirea unei scheme dreptunghiulare prin una triunghiulară; din punct de vedere iconografic reprezintă introducerea unei teme noi care avea să fie formulată în scrieri aparţinînd unor autori precum Pseudo-Bonaventura şi Sf. Bridget. În acelaşi timp, însă, prin aceasta se relevă o nouă atitudine emoţională, tipică pentru fazele mai tîrzii ale Evului Mediu. O interpretare cu adevărat exhaustivă a sensului sau conţinutului intrinsec ar putea chiar să dezvăluie că procedeele tehnice caracteristice pentru o anume ţară, perioadă, artist, de pildă preferinţele lui Michelangelo pentru sculptura în piatră faţă de cea în bronz, sau modul său propriu de a folosi haşuri în desene, sînt simptomatice pentru aceeaşi atitudine definitorie ce poate fi descoperită în toate celelalte calităţi specifice stilului său. Concepînd astfel formele elementare, motivele, imaginile, povestirile şi alegoriile drept

MAKA Alui

manifestări ale unor principii de bază comune, interpretăm toate aceste elemente drept ceea ce Ernst Cassirer a denumit valori „simbolice". Atîta vreme cît ne limităm la a afirma că renumita frescă a lui Leonardo da Vinci înfăţişează un grup de treisprezece bărbaţi în jurul unei mese, şi că acest grup de bărbaţi reprezintă *Cina cea de taină*, ne ocupăm de opera de artă ca atare şi îi interpretăm trăsăturile compoziţionale şi iconografice drept propriile sale calităţi şi determinări. Dar atunci cînd încercăm să o înţelegem drept un document al personalităţii lui Leonardo, sau al civilizaţiei din perioada de apogeu a Renaşterii italiene, sau al unei anume atitudini religioase, ne ocupăm de opera de artă ca fiind simptomul altui lucru care se exprimă pe sine într-o plurivarietate debordantă de alte simptome, iar noi îi interpretăm trăsăturile compoziţionale şi iconografice drept mărturii, cu un grad mai înalt de specificitate, ale acestui „alt lucru". Descoperirea şi interpretarea acestor valori „simbolice" (care adeseori îi sînt necunoscute artistului însuşi şi s-ar putea chiar să difere substanţial de ceea ce a intenţionat în mod deliberat să exprime) constituie obiectul a ceea ce am putea numi „iconologie" prin opoziţie cu „iconografia".

[Sufixul „grafie", ce derivă din verbul grec *graphein*, „a scrie", implică o metodă de procedură pur descriptivă, şi uneori chiar statistică. Iconografia este deci o descriere şi o clasificare de imagini în aceeaşi măsură în care etnografia este o descriere şi o clasificare a raselor umane: este un studiu limitat şi oarecum auxiliar care ne oferă informaţii cu privire la momentul şi locul unde anume teme au fost ilustrate prin anume motive. Ne arată cînd şi unde anume apare Christos răstignit reprezentat cu un ştergar în jurul coapselor sau înfăşurat într-un veşmînt lung; unde şi cînd a fost ţintuit pe cruce cu patru sau cu trei piroane; cum au fost reprezentate Virtuţile şi Viciile în diverse secole şi diverse medii sociale. Prin toate acestea iconografia devine un adjuvant nepreţuit în stabilirea datelor, paternităţii şi uneori chiar a

Scanned with CamScanner

autenticităţii; şi ne furnizează baza necesară pentru orice interpretare ulterioară. Oricum, ea nu încearcă să elaboreze această interpretare pentru sine. Colecţionează şi clasifică mărturiile, dar nu se consideră obligată sau îndreptăţită să cerceteze geneza şi semnificaţia acestor mărturii: inter-relaţia dintre diversele „tipuri"; influenţa ideilor teologice, filosofice, politice, scopurile şi înclinaţiile unor artişti şi patroni; corelaţia dintre concepte inteligibile şi formele vizibile pe care le preiau în fiecare caz specific. Pe scurt, iconografia ţine seama numai de o parte din toate acele elemente ce intră în componenţa intrinsecă a unei opere de artă şi trebuie explicitată dacă dorim ca perceperea acestui conţinut să se articuleze şi să devină comunicabilă.

[Tocmai din pricina acestor restricţii severe pe care uzajul îndeobşte acceptat le impune, mai cu seamă în America, termenului de „iconografie", îmi propun să reactualizez vechiul şi credinciosul termen de „iconologie" ori de cîte ori iconografia este scoasă din izolarea ei şi este integrată cu oricare altă metodă istorică, psihologică sau critică la care am încerca să facem apel pentru a rezolva enigma sfinxului. Pentru că în măsura în care sufixul „grafie" denotă ceva descriptiv, în aceeaşi măsură, sufixul „logie" — derivat din *logos* adică „gîndire" sau „raţiune" — denotă ceva interpretativ. „Etnologia", de pildă, este definită drept „o *ştiinţă* a raselor umane" de către acelaşi Dicţionar Oxford care defineşte „etnografia" drept „o *descriere* a raselor umane", iar Dicţionarul Webster te avertizează în mod explicit să nu faci confuzie între cei doi termeni ţinînd seama că „etnografia se limitează, după cum e şi cazul, la tratarea pur descriptivă a popoarelor şi raselor, în timp ce etnologia denotă studiul lor comparativ". În mod similar concep iconologia ca pe o iconografie ce a dobîndit caracter interpretativ devenind astfel o parte integrantă a studiului artei în loc de a se limita la o trecere în revistă statistică, preliminară. Trebuie să recunosc că există totuşi un oarecare pericol ca iconologia să nu se comporte

ca etnologia prin opoziţie cu etnografia, ci asemeni astrologiei prin opoziţie cu astrografia.]

Iconologia este, deci, o metodă de interpretare care decurge din sinteză mai degrabă decît din analiză. Şi aşa cum identificarea corectă a motivelor este condiţia majoră a analizei lor iconografice corecte, tot aşa analiza corectă a imaginilor, povestirilor şi alegoriilor este condiţia majoră a interpretării lor iconologice corecte — afară de cazul în care ne ocupăm de opere de artă în care întreaga sferă a tematicii secundare şi convenţionale este eliminată, operîndu-se o tranziţie directă de la motive la conţinut, aşa cum stau lucrurile în privinţa peisagisticii, naturilor statice şi a picturii de gen europene, ca să nu mă mai refer la arta „non-figurativă".

Se pune întrebarea cum asigurăm „corectitudinea", operînd asupra acestor trei nivele: descrierea pre-iconografică, analiza iconografică şi interpretarea iconologică?

În cazul descrierii pre-iconografice, care se păstrează între graniţele sferei motivelor, problema pare destul de simplă. Obiectele şi evenimentele a căror reprezentare prin linii, culori şi volume constituie sfera motivelor pot fi identificate, aşa cum am văzut, în baza experienţei noastre empirice. Oricine poate recunoaşte forma şi comportarea fiinţelor omeneşti, a animalelor şi plantelor, şi oricine poate distinge între o expresie mînioasă şi una jovială. Bineînţeles, este posibil ca într-un caz anume aria experienţei noastre individuale să nu fie destul de extinsă, ca de pildă atunci cînd ne aflăm în faţa unor unelte ieşite din uz sau care nu ne sînt familiare, sau a reprezentării unei plante sau a unui animal necunoscut nouă. În asemenea cazuri sîntem obligaţi să ne extindem aria experienţei empirice consultînd o carte sau un expert; dar nu părăsim sfera experienţei empirice în sine, care, nu mai e cazul să adăugăm, ne sugerează la ce anume gen de expert să recurgem.

Totuşi chiar şi în această sferă ne vedem confruntaţi cu o problemă aparte. Făcînd abstracţie

Scanned with CamScanner

de faptul că s-ar putea ca obiectele, evenimentele şi expresiile ilustrate într-o operă de artă să fie de nerecunoscut datorită incompetenţei sau maliţiei premeditate a artistului, în principiu este imposibil să ajungem la o descriere pre-iconografică corectă sau la o identificare a tematicii primare aplicînd fără discernămînt experienţa noastră empirică la opera de artă. Experienţa noastră empirică este indispensabilă şi în acelaşi timp suficientă ca material pentru o descriere pre-iconografică, dar ea nu garantează corectitudinea acesteia.

O descriere pre-iconografică a picturii lui Rogier van der Weyden, *Cei trei magi*, păstrată în Muzeul Kaiser Friedrich din Berlin (Fig. 1), va trebui bineînţeles să evite termeni precum „magi", „pruncul Iisus" etc. Dar ar trebui să menţioneze că pe cer se materializează un prunc ca într-o viziune. Cum ne dăm însă seama dacă a stat în intenţia artistului să-l reprezinte pe acel prunc ca într-o viziune? Faptul că este înconjurat de un halou de raze aurii n-ar fi o dovadă suficientă pentru o asemenea presupunere, întrucît halouri similare se pot remarca adeseori în reprezentări ale Naşterii lui Iisus unde pruncul este aievea. Deducem că pruncul din pictura lui Rogier van der Weyden este conceput ca o viziune numai din amănuntul suplimentar că pluteşte în aer. Şi cum ne dăm seama de aceasta? Poziţia lui nu ar fi cu nimic diferită dacă s-ar afla aşezat pe o pernă; de fapt, este foarte probabil că Rogier a utilizat pentru pictura sa un desen după natură al unui copil aşezat pe o pernă. Singurul argument valabil în favoarea presupunerii noastre că pruncul din pictura de la Berlin a fost conceput ca o viziune rezidă în aceea că este reprezentat în spaţiu fără mijloace de susţinere vizibile.

Putem însă produce sute de reprezentări în care fiinţe omeneşti, animale şi obiecte neînsufleţite par să plutească în spaţiu, violînd legile gravitaţiei, fără a pretinde prin aceasta că sînt viziuni. De pildă, într-o miniatură din *Evanghelia lui Otto*

Scanned with CamScanner

al III-lea, păstrată la Staatsbibliothek din München, apare reprezentată o întreagă cetate în centrul unui spaţiu gol, în timp ce personajele ce iau parte la acţiune stau cu picioarele pe pămînt (Fig. 2)[2]. Un observator neexperimentat poate fără îndoială presupune că cetatea pluteşte în aer printr-un soi de magie. Totuşi în acest caz lipsa unor mijloace vizibile de susţinere nu presupune o încălcare miraculoasă a legilor naturii. Cetatea este în realitate cetatea Nain unde a avut loc învierea tînărului. Într-o miniatură din jurul anului 1000 „spaţiul gol" nu era considerat a fi un mediu tridimensional real, aşa cum se întîmplă într-o perioadă mai realistă, ci era utilizat drept un fundal ireal, abstract. Forma stranie semicirculară a ceea ce ar trebui să fie linia de temelie a turnurilor stă drept mărturie a faptului că, în prototipul mai realist al miniaturii noastre, cetatea fusese situată pe un teren accidentat; a fost însă preluată într-o reprezentare în care spaţiul nu mai era conceput în termenii unui realism ce ţine seama de perspectivă. Astfel, în timp ce personajul care pluteşte din pictura lui Van der Weyden este luat drept o viziune, cetatea plutitoare din miniatura lui Otto nu are conotaţii miraculoase. Aceste interpretări opuse ne sînt sugerate de atributele „realiste" ale picturii şi atributele „nerealiste" ale miniaturii. Dar faptul că surprindem aceste atribute într-o fracţiune de secundă şi aproape automat nu trebuie să ne facă să credem că am putea vreodată oferi o descriere corectă din punct de vedere iconografic a unei opere de artă fără a-i fi presupus, cum s-ar spune, „locusul" său istoric. Deşi avem senzaţia că identificăm motivele pur şi simplu pe baza experienţei noastre empirice, de fapt interpretăm „ceea ce vedem" în raport cu maniera formală în care sînt exprimate obiectele şi evenimentele în condiţii istorice diferite. Procedînd astfel ne su-

---

[2] G. Leidinger, *Das sogenannte Evangeliar Ottos III*, München, 1912, p. 36.

Scanned with CamScanner

punem experienţa empirică unui principiu corectiv care poate fi denumit istoria stilului.[3]

Analiza iconografică, ocupîndu-se de imagini, povestiri şi alegorii şi nu de motive, presupune, de bună seamă, mult mai mult decît familiarizarea cu obiecte şi evenimente dobîndită de noi prin experienţă empirică. Ea presupune o familiarizare cu teme sau concepte specifice aşa cum sînt transmise de sursele literare, fie că sînt însuşite printr-o lectură anume orientată fie prin tradiţie orală. Aborigenul australian nu ar avea cum recunoaşte un subiect ca *Cina cea de taină;* lui nu i s-ar sugera decît ideea unei petreceri animate. Pentru a înţelege sensul iconografic al acestei picturi el ar trebui să se familiarizeze cu conţinutul evangheliilor. Cînd se ajunge la reprezentări de teme, altele decît cele izvorîte din povestirile sau scenele biblice, istorice sau mitologice care fac îndeobşte parte din bagajul de cunoştinţe al unei persoane cu o „cultură" medie, devenim cu toţi aborigeni australieni. În asemenea cazuri, la rîndul nostru, trebuie să încercăm să ne familiarizăm cu ceea ce citiseră sau aflaseră din vreo altă sursă autorii ace-

---

[3] A corecta interpretarea unei opere de artă anume pe baza „istoriei stilului", care la rîndul său nu poate fi elaborată decît interpretînd opere luate separat, ar putea apărea drept un cerc vicios. Şi, într-adevăr, este un cerc, deşi nu vicios ci metodologic (E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, vezi *supra*, *Introducerea* la volumul de faţă nota 5; *idem*, „Some Points of Contact between History and Science", mai sus citată *ibidem*). Fie că ne ocupăm de fenomenele istorice fie de cele naturale, observaţia individuală dobîndeşte caracterul de „fapt" numai atunci cînd poate fi pusă în relaţie cu alte observaţii analoage, în asemenea mod încît întreaga serie să „albă un sens coerent". Acest „sens" poate fi deci pe deplin aplicat ca un reper de control în interpretarea unei noi observaţii autonome ce face parte din aceeaşi arie de fenomene. Dacă, însă, această nouă observaţie autonomă refuză categoric să se lase interpretată în conformitate cu „sensul" seriei, şi dacă se dovedeşte că nu poate fi vorba de o eroare, „sensul" seriei va trebui reformulat pentru a include noua observaţie autonomă. Noţiunea de *circulus methodicus* se aplică bineînţeles nu numai relaţiei dintre interpretarea motivelor şi istoria stilului, ci şi relaţiei dintre interpretarea imaginilor, povestirilor şi alegoriilor şi istoria tipurilor, şi relaţiei dintre interpretarea sensurilor intrinsece şi istoria simptomelor culturale în general.

Scanned with CamScanner

lor reprezentări. Şi iarăşi dacă o cunoaştere oricît de vagă a unor teme şi concepte specifice transmise de sursele literare reprezintă un material indispensabil şi suficient pentru o analiză iconografică, faptul în sine nu îi garantează corectitudinea. Este tot atît de puţin posibil să întreprindem o analiză iconografică corectă, aplicînd fără discernămînt cunoştinţele noastre literare la studierea motivelor, pe cît de puţin ne este posibil să oferim o corectă descriere pre-iconografică, aplicînd fără discernămînt experienţa noastră empirică la studiul formelor.

Un tablou al pictorului veneţian din secolul al şaptesprezecelea, Francesco Maffei, întruchipînd o tînără frumoasă ce ţine în mîna stîngă o sabie iar în dreapta o tipsie pe care zace capul unui bărbat (Fig. 3), a fost cunoscut ca reprezentînd-o pe Salomea cu capul lui Ioan Botezătorul.[4] De fapt în Biblie se spune că Salomeii i-a fost adus capul Sf. Ioan Botezătorul aşezat pe o tipsie. Dar ce rost are sabia? Salomea nu l-a decapitat cu propria-i mînă pe Sf. Ioan Botezătorul. Dar Biblia se referă la o altă femeie frumoasă ce a decapitat un bărbat, şi anume la Iudit. În acest caz lucrurile stau chiar invers. Sabia din pictura lui Maffei ar fi explicabilă pentru că Iudit l-a ucis pe Holofern cu propria ei mînă, cît despre tema Iuditei nu şi-ar avea locul tipsia pentru că textul afirmă în mod explicit că ea a vîrît capul lui Holofern într-un sac. Ne aflăm astfel în faţa a două surse literare ce cu egală justificare şi cu egală inconsecvenţă pot fi puse în legătură cu tabloul în discuţie. Dacă l-am interpreta ca fiind o reprezentare a Salomeii, textul ar explica tipsia dar nu sabia; dacă l-am interpreta totuşi ca fiind o reprezentare a Iuditei textul ar explica existenţa sabiei dar nu şi a tipsiei. Ar fi foarte derutant dacă ne-am baza numai pe sursele literare. Din fericire nu ne bazăm numai pe acestea. Aşa cum ne putem îmbogăţi şi corecta experienţa empirică informîn-

[4] G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Florence and New York, 1929, Pl. 29.

Scanned with CamScanner

du-ne asupra modului în care, în condiţii istorice diferite, obiecte şi evenimente au fost reprezentate prin forme — făcînd, deci, apel la istoria stilului — tot astfel ne putem îmbogăţi şi corecta cunoştinţele cu privire la sursele literare, informîndu-ne asupra modului în care teme sau concepte specifice au fost exprimate prin obiecte şi evenimente, în condiţii istorice diferite, recurgînd, deci, la istoria tipurilor.

În cazul în speţă va trebui să ne informăm dacă înainte de data la care a pictat tabloul Francesco Maffei au existat reprezentări indubitabile ale Iuditei (indubitabile pentru că, de pildă, ar fi inclus-o pe însoţitoarea acesteia) în care să apară o tipsie în mod nejustificat; sau portrete indubitabile ale Salomeii (indubitabile pentru că i-ar fi inclus, de pildă, pe părinţii acesteia) în care să apară o sabie în mod nejustificat. Şi, deşi nu putem produce drept mărturie nici măcar o reprezentare a Salomeii cu sabia, în Germania şi în nordul Italiei întîlnim un număr de picturi din secolul al şaisprezecelea reprezentînd-o pe Iudit cu o tipsie[5]; a existat un „tip" de reprezentare a „Iuditei cu tipsia", în timp ce nu a existat nici un „tip" pentru „Salomea cu sabie". Sîntem deci pe deplin îndreptăţiţi să tragem concluzia că şi pictura lui Maffei o reprezintă pe Iudit, şi nu pe Salomea, aşa cum s-a presupus.

Ne putem pune în continuare întrebarea de ce s-au simţit artiştii îndreptăţiţi să transfere motivul

---

[5] Unul din tablourile din nordul Italiei a fost atribuit lui Romanino şi se păstrează în Muzeul din Berlin, unde iniţial fusese inventariat drept „*Salomea*" în ciuda însoţitoarei, a unui soldat care doarme şi a cetăţii Ierusalimului ce apare în fundal (No. 155); un altul a fost atribuit învăţăcelului lui Romanino, Francesco Prato da Caravaggio (înscris în Catalogul Muzeului din Berlin), iar un al treilea aparţine lui Bernardo Strozzi, care deşi originar din Genova, a lucrat la Veneţia cam în aceeaşi perioadă cu Francesco Maffei. Este foarte probabil ca „tipul" de reprezentare „Iudit cu o tipsie" să fi apărut în Germania. Unul din cele mai timpurii exemple cunoscute (aparţinînd unui maestru anonim, din jurul anului 1530, care avea relaţii cu Hans Baldung Grien) a fost publicat de G. Poensgen, „Beiträge zu Baldung und seinem Kreis", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, p. 36 şi urm.

Scanned with CamScanner

tipsiei de la Salomea la Iudit nu însă şi motivul săbiei de la Iudit la Salomea. Răspunsul la această întrebare, cercetînd din nou istoria tipurilor, oferă două raţiuni. Potrivit uneia din ele, sabia era un atribut oficializat şi onorific al Iuditei, al multor martiri şi al unor asemenea virtuţi precum Justiţia, Fermitatea etc., aşa încît nu putea fi atributul potrivit unei tinere lascive, fără a încălca buna-cuviinţă. Cealaltă raţiune este faptul că în decursul secolelor al paisprezecelea şi al cincisprezecelea, tipsia cu capul Sf. Ioan Botezătorul devenise în sine o imagine sacră (*Andachtsbild*) deosebit de populară în ţările nordice şi în nordul Italiei (Fig. 4); fusese extrasă dintr-o reprezentare a legendei Salomeii cam în acelaşi mod în care grupul Sf. Ioan Evanghelistul înclinîndu-se spre pieptul Domnului fusese desprins de *Cina cea de taină*, sau Fecioara pe patul de naştere, de *Naşterea Mîntuitorului*. Existenţa acestei imagini sacre a determinat o asociere de idei constantă între capul tăiat al unui bărbat şi o tipsie, şi astfel motivul tipsiei putea fi substituit motivului sacului din reprezentarea Iuditei cu mai multă uşurinţă decît putea să apară motivul săbiei într-o imagine a Salomeii.

În ultimă instanţă, interpretarea iconologică necesită ceva mai mult decît o familiaritate cu teme sau concepte specifice aşa cum au fost ele transmise prin intermediul surselor literare. Cînd vrem să stăpînim acele principii de bază ce determină în ultimă instanţă alegerea şi modul de prezentare al motivelor, povestirilor şi alegoriilor, dînd sens chiar şi aranjamentelor formale şi procedeelor tehnice folosite, nu putem spera să găsim un text anume care să se conformeze acelor principii de bază aşa cum Evanghelia lui Ioan (13 : 21 şi urm.) se adecvează iconografiei din *Cina cea de taină*. Pentru a pătrunde aceste principii este nevoie de o capacitate intelectuală comparabilă cu aceea a unui diagnostician, o facultate pe care nu o pot defini mai plastic decît recurgînd la termenul oarecum discreditat de „intuiţie sintetică", facultate ce se

Scanned with CamScanner

poate dezvolta mai bine la un nespecialist talentat decît la un savant erudit.

Totuşi, cu cît este mai subiectivă şi mai iraţională această sursă de interpretare (pentru că orice abordare intuitivă este obligatoriu condiţionată de psihologia interpretului şi de „Weltanschauung"-ul său) cu atît este mai necesară aplicarea acelor corective şi verificări de control care se dovedeau indispensabile acolo unde nu ne interesau decît analiza iconografică şi descrierea pre-iconografică. De vreme ce însăşi experienţa noastră practică şi cunoştinţele noastre în domeniul surselor literare ne pot induce în eroare atunci cînd sînt aplicate fără discernămînt operelor de artă, cu atît mai mare poate deveni pericolul dacă ne-am baza exclusiv pe intuiţie! Astfel, aşa cum a fost necesar să ne corectăm experienţa empirică printr-o pătrundere intuitivă a manierei în care obiectele şi evenimentele au fost exprimate prin forme în condiţii istorice variabile (istoria stilului); şi aşa cum a fost necesar ca informaţiile noastre în domeniul surselor literare să fie corectate printr-o pătrundere intuitivă a manierei în care teme şi concepte specifice au fost exprimate prin obiecte şi evenimente, în condiţii istorice variabile (istoria tipurilor); tot astfel, sau chiar şi mai mult, intuiţia noastră sintetică se cere corectată printr-o pătrundere intuitivă a manierei în care tendinţele generale şi esenţiale ale intelectului uman au fost exprimate prin teme şi concepte specifice, în condiţii istorice variabile. Aceasta reprezintă ceea ce poate fi denumită o istorie a simptomelor culturale — sau a „simbolurilor" în general, în accepţiunea dată de Ernst Cassirer. Istoricul de artă va trebui să coroboreze ceea ce consideră a fi sensul intrinsec al operei, sau a grupului de opere, asupra cărora îşi concentrează atenţia, cu ceea ce consideră a fi sensul intrinsec a cît mai multe documente de civilizaţie ce intră într-o relaţie istorică cu opera sau grupul de opere pe care le poate interpreta: a unor documente care să ofere mărturii asupra tendinţelor sociale, filosofice, religioase, poetice şi politice ale personalităţii, perioadei sau ţării ce for-

Scanned with CamScanner

mează obiectul cercetării. Şi invers, nu mai este cazul să afirmăm că istoricul vieţii politice, al poeziei, religiei, filosofiei şi al condiţiilor sociale ar trebui să recurgă în mod analog la lucrări de artă. Tocmai cercetarea sensului sau conţinutului lor intrinsec aduce diversele discipline umaniste pe un plan comun scoţîndu-le din situaţia de subordonare una faţă de cealaltă.

În concluzie: atunci cînd dorim să ne exprimăm cu mare precizie (lucru care bineînţeles nu este întotdeauna necesar dacă discutăm sau scriem în condiţii normale, unde contextul general clarifică sensul cuvintelor noastre), trebuie să facem distincţia între trei nivele tematice sau de sens, cel inferior fiind în mod obişnuit confundat cu forma, cel de al doilea fiind domeniul special al iconografiei ca opusă iconologiei. Pe oricare din aceste nivele ne-am deplasa, identificările şi interpretările noastre vor depinde de dotarea noastră subiectivă, şi tocmai din această raţiune vor trebui suplimentate şi corectate de o pătrundere intuitivă a proceselor istorice care în totalitatea lor pot fi denumite tradiţie.

Am condensat într-un tabel sinoptic ceea ce am încercat să clarific pînă la acest punct. Dar trebuie să ţinem cont că aceste categorii diferenţiate precis, care în tabelul sinoptic par să indice trei sfere de sens independente, se referă în realitate la aspectele unui singur fenomen, şi anume, opera de artă ca întreg. Aşa încît, în practică, metodele de abordare, care aici apar drept trei operaţii de cercetare separate, se contopesc într-un proces unic, organic şi indivizibil.

II. Îndreptîndu-ne acum atenţia de la problemele de iconografie şi iconologie în general în spre problemele de iconografie şi iconologie specifice Renaşterii, este firesc să ne interesăm mai cu seamă de acel fenomen din care Renaşterea şi-a derivat însuşi numele: re-naşterea Antichităţii clasice.

Autorii italieni timpurii care s-au preocupat de istoria artei, ca de pildă Lorenzo Ghiberti, Leone

Scanned with CamScanner

	OBIECTUL INTERPRETĂRII	ACTUL INTERPRETĂRII	DOTAREA NECESARĂ INTERPRETĂRII	PRINCIPIUL COLECTIV AL INTERPRETĂRII (Istoria tradiției)
I.	Tematica *primară sau naturală* — (A) faptică, (B) expresională — constituind sfera motivelor artistice	*Descrierea pre-iconografică* (și analiza pseudo-formală)	*Experiența empirică* (familiarizarea cu *obiecte* și *evenimente*)	*Istoria stilului* (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, *obiectele* și *evenimentele* au fost exprimate prin *forme*)
II.	Tematica *secundară* sau *convențională*, constituind sfera *imaginilor*, *povestirilor* și *alegoriilor*	*Analiza iconografică*	*Cunoașterea surselor literare* (familiarizarea cu *teme* și *concepte* specifice)	Istoria *tipurilor* (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, *teme* și *concepte* specifice au fost exprimate prin *obiecte* și *evenimente*)
III.	*Sensul* sau *conținutul intrinsec* constituind sfera *valorilor „simbolice“*	*Interpretarea iconologică*	*Intuiția sintetică* (familiarizarea cu *tendințele esențiale ale intelectului uman*), condiționate de psihologia individului și „Weltanschauung“-ul său	Istoria *simptomelor culturale* sau a *„simbolurilor“* în general (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, *tendințe esențiale ale intelectului uman* au fost exprimate prin *teme* și *concepte* specifice)

Scanned with CamScanner

	OBIECTUL INTERPRETĂRII	ACTUL INTERPRETĂRII	DOTAREA NECESARĂ INTERPRETĂRII	PRINCIPIUL COLECTIV AL INTERPRETĂRII (Istoria tradiției)
I.	Tematica *primară sau naturală* — (A) faptică, (B) expresională — constituind sfera motivelor artistice	*Descrierea pre-iconografică* (și analiza pseudo-formală)	*Experiența empirică* (familiarizarea cu *obiecte* și *evenimente*)	*Istoria stilului* (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, *obiectele* și *evenimentele* au fost exprimate prin *forme*)
II.	Tematica *secundară* sau *convențională*, constituind sfera *imaginilor*, *povestirilor* și *alegoriilor*	*Analiza iconografică*	*Cunoașterea surselor literare* (familiarizarea cu *teme* și *concepte* specifice)	Istoria *tipurilor* (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, *teme* și *concepte* specifice au fost exprimate prin *obiecte* și *evenimente*)
III.	*Sensul* sau *conținutul intrinsec* constituind sfera *valorilor „simbolice"*	*Interpretarea iconologică*	*Intuiția sintetică* (familiarizarea cu *tendințele esențiale ale intelectului uman*), condiționate de psihologia individului și „Weltanschauung"-ul său	Istoria *simptomelor culturale* sau a *„simbolurilor"* în general (pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, *tendințe esențiale ale intelectului uman* au fost exprimate prin *teme* și *concepte* specifice)

Scanned with CamScanner

Battista Alberti, şi mai cu seamă Giorgio Vasari, considerau că arta clasică fusese abolită odată cu ivirea erei creştine şi că nu reînviase pînă în momentul cînd a servit drept fundament stilului Renaşterii. Potrivit autorilor menţionaţi, motivele acestei aboliri au fost năvălirile popoarelor migratoare şi ostilitatea primilor preoţi şi învăţaţi creştini.

Gîndind astfel aceşti autori au produs deopotrivă argumente judicioase şi eronate. Eroarea provenea din faptul că în Evul Mediu nu existase o ruptură totală cu tradiţia. Concepţiile clasice literare, filosofice, ştiinţifice şi artistice supravieţuiseră de-a lungul veacurilor, mai cu seamă după ce făcuseră reînviate în mod deliberat sub Carol Cel Mare şi urmaşii săi. Aceşti autori aveau totuşi dreptate cînd afirmau că atitudinea generală faţă de Antichitate se schimbase fundamental odată cu începuturile mişcării renascentiste.

Evul Mediu nu a ignorat valorile vizuale ale artei clasice, şi a arătat un interes deosebit faţă de valorile poetice şi intelectuale ale literaturii clasice. Este însă semnificativ faptul că, exact la momentul de apogeu al perioadei medievale (secolele al treisprezecelea şi al paisprezecelea) nu se recurgea la motive clasice pentru reprezentarea temelor clasice, şi, invers, temele clasice nu erau reprezentate prin motive clasice.

De pildă, pe faţada capelei San Marco din Veneţia se pot vedea două mari reliefuri de mărime egală, unul aparţinînd artei romane a secolului al treilea al erei noastre, celălalt executat în Veneţia la aproape exact o mie de ani după aceea (Fig. 5, 6)[6]. Motivele sînt atît de asemănătoare încît ne vedem obligaţi să presupunem că pietrarul medieval a copiat în mod voit lucrarea clasică cu scopul de a produce un pandant. Dar în timp ce relieful roman îl reprezintă pe Hercule ducînd regelui Euristeu mistreţul din Erymantea, maes-

---

[6] Ilustrată de E. Panofsky şi F. Saxl, "Classical Mythology in Mediaeval Art", *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, p. 228 şi urm., p. 231.

trul medieval înlocuise pielea leului cu un drapaj cu multe falduri, pe regele înspăimîntat cu un balaur iar pe mistreţ cu un cerb, transformînd astfel povestirea mitologică într-o alegorie a mîntuirii. În arta italiană şi franceză a secolelor al doisprezecelea şi al treisprezecelea, găsim un mare număr de cazuri similare; mai precis, împrumuturi voite şi directe ale unor motive clasice, temele păgîne fiind transformate în teme creştine. Este de ajuns să menţionăm cele mai renumite exemplare ale acestei aşa numite mişcări protorenascentiste: sculpturile de la Sf. Giles şi Arles; celebra *Pogorîre a Duhului Sfînt asupra Fecioarei* din Catedrala din Rheims, care o lungă perioadă de timp a fost considerată ca aparţinînd secolului al şaisprezecelea; sau pictura lui Nicolo Pisano *Adoraţia Magilor*, în care grupul format din Fecioara Maria şi Pruncul Iisus vădeşte influenţa unui sarcofag al Fedrei păstrat şi astăzi în Camposanto din Pisa. Totuşi mai frecventă încă decît asemenea copii directe este supravieţuirea tradiţională şi continuă a motivelor clasice, dintre care unele au fost folosite succesiv pentru o sumă întreagă de imagini creştine.

De regulă asemenea reinterpretări au fost facilitate sau chiar sugerate de o anume afinitate iconografică, ca de pildă în cazul în care a fost utilizată silueta lui Orfeu pentru a-l reprezenta pe David, sau în cazul în care tipul lui Hercule tîrîndu-l pe Cerber din Hades a fost utilizat pentru a-l ilustra pe Christ smulgîndu-l pe Adam din genune.[7] Există însă situaţii în care relaţia dintre prototipul clasic şi adaptarea creştină rămîne pur compoziţională.

Pe de altă parte, atunci cînd un maestru de anluminuri gotice trebuia să ilustreze povestea lui Laocoon, Laocoon devine un bătrîn chel şi violent, îmbrăcat în hainele timpului, năpustindu-se asupra taurului adus la sacrificiu cu ceea ce ar trebui să

---

[7] Vezi K. Weitzmann, „Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra", *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, p. 83 şi urm.

Scanned with CamScanner

fie un baltag iar cei doi fii plutesc în jurul său, în partea inferioară a picturii, în timp ce şerpi marini ţîşnesc la lumină dintr-un ochi de apă.[8] Enea şi Didona sînt reprezentaţi ca un cuplu medieval monden jucînd şah, sau în posturi ce aduc cu prezentarea proorocului Natan în faţa lui David, şi nu cu un erou clasic în faţa amantei sale (Fig. 7). Thisbe îl aşteaptă pe Pyram pe o piatră tombală gotică ce poartă inscripţia „Hic situs est Ninus rex", plasată sub crucea de rigoare (Fig. 8).[9]

Cînd ne punem întrebări în legătură cu această separaţie ciudată dintre motivele clasice investite cu sensuri non-clasice, şi temele clasice exprimate prin personaje non-clasice într-un cadru non-clasic, răspunsul evident pare să rezide în deosebirea dintre tradiţia textuală şi cea reprezentaţională. Artiştii care au recurs la motivul Hercule pentru o imagine a lui Christ, sau la motivul Atlas pentru imaginile evangheliştilor (Fig. 9, 10)[10], au acţio-

---

[8] Cod. Vat. lat. 2761, reprodusă în Panofsky şi Saxl. *op. cit.*, p. 259.

[9] Paris, Biliothèque Nationale, MS. lat. 15158, datat 1289, reprodus în Panofsky şi Saxl, *op. cit.*, p. 272.

[10] C. Tolnay, "The Visionary Evangelists of the Reichenau School", *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, p. 257 şi urm., a făcut descoperirea importantă că imaginile impresionante ale evangheliştilor aşezaţi pe un glob şi susţinînd un nimb ceresc (ce apar pentru prima dată în Cod. Vat. Barb. lat. 711; fig. 9 în vol. nostru) combină trăsăturile lui Christ Pantocrator cu acelea ale unei divinităţi cereşti greco-romane. Oricum, aşa cum indică însuşi Tolnay, evanghelistii din Cod. Barb. 711 „susţin cu un efort evident o masă de nori ce nu seamănă de loc cu un nimb spiritual, ci cu un corp material alcătuit dintr-o serie de segmente curbe în care albastrul şi verdele alternează, conturul întregului formînd un cerc ... Este o reprezentare eronată a *cerului sub forma sferelor*" (sublinierea îmi aparţine). De aici putem deduce că prototipul clasic al acestor imagini nu a fost Coelus care susţine fără efort o draperie ce se revarsă în falduri (Weltenmantel) şi Atlas care face sforţări să susţină greutatea cerurilor. (Vezi G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlin, 1898, p. 19 şi urm.). Sf. Matei în Cod. Barb. 711 (Tolnay, Pl. I, *a*), cu capul plecat sub greutatea sferei şi cu mîna stîngă plasată tot în dreptul coapsei stîngi, ne aminteşte în mod deosebit de tipul clasic al lui Atlas, iar un exemplu izbitor al posturii caracteristice pentru Atlas, aplicată în cazul unui evanghelist, se găseşte în Clm. 4454, fol. 86, V. (ilustrată în

nat sub impresia unor modele vizuale ce le stăteau în faţa ochilor, fie că era vorba de o copiere nemijlocită a unui monument clasic, fie de imitarea unei lucrări mai recente derivată dintr-un prototip clasic printr-o serie de transformări intermediare. Artiştii care o reprezentau pe Medea asemenea unei prinţese medievale sau pe Jupiter în chip de judecător medieval, redau în imagini o simplă descriere găsită în sursele literare.

Acest lucru este perfect adevărat, iar tradiţia textuală prin care s-au transmis şi au persistat de-a lungul Evului Mediu temele, şi mai cu seamă mitologia clasică, are maximă importanţă nu

---

A. Goldschmidt, *German Illumination*, Florence and New York 1928, Vol. II, Pl. 40). Lui Tolnay (Notele 13 şi 14) nu i-a scăpat neobservată această similitudine şi el citează reprezentările lui Atlas şi Nimrod în Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (reprodusă în F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil. -hist. Klasse, VI, 1915, Pl. XX, Fig. 42*f*; Fig. 10 în volumul nostru); el pare însă să considere tipul Atlas drept o simplă derivaţie a tipului Coelus. Totuşi, chiar şi în arta antică, reprezentările lui Coelus par să fi fost derivate din cele ale lui Atlas, iar în arta carolingiană, ottoniană şi bizantină (mai cu seamă în cadrul şcolii de la Reichenau) întruchiparea lui Atlas, în forma sa veritabil clasică, este infinit mai frecventă decît cea a lui Coelus, atît ca personificare cu trăsături cosmologice cît şi ca un soi de cariatidă. Şi din punct de vedere iconografic, evangheliştii pot fi mai de grabă comparaţi cu Atlas decît cu Coelus. Conform credinţei, Coelus îşi întindea stăpînirea asupra cerurilor, în timp ce Atlas le susţinea şi, într-un sens alegoric, „le cunoştea"; se considera că existase un mare astronom care i-a transmis lui Hercule *scienta coeli* (Servius, *Comm.* în *Aen.*, VI, 395; mai tîrziu de pildă Isidorus, *Etymologiae*, III, 24, 1; *Mythographus*, III, 13, 4, în G. H. Bode, *Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, p. 248). Constituie deci o dovadă de consecvenţă să utilizezi tipul lui Coelus pentru înfăţişarea lui Dumnezeu (vezi Tolnay, Pl. I, *c*) după cum era să utilizezi tipul lui Atlas pentru evanghelişti, care, ca şi el, „cunoşteau" cerurile dar nu le stăpîneau. În timp ce Hibernus Exul spune că pe Atlas *Sidera quem coeli cuncta notasse volunt (Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi*, Berlin, 1881—1923, Vol. I, p. 410), Alcuin îl apostrofează astfel pe Sf. Ioan Evanghelistul: *Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes (ibidem*, p 293).

Scanned with CamScanner

numai pentru specialistul medievist dar și pentru cercetătorul iconografiei renascentiste. Deoarece chiar și în Quattrocento-ul italian, cea mai mare parte a oamenilor își recrutau noțiunile de mitologie clasică și alte subiecte înrudite, tocmai din această tradiție, complexă și adesea extrem de contaminată, mai curînd decît din surse clasice veritabile.

Limitîndu-ne la mitologia clasică, itinerariile acestei tradiții pot fi trasate după cum urmează. Filosofii greci tardivi începuseră deja să-i interpreteze pe zeii și semi-zeii păgîni drept simple personificări fie ale unor forțe naturale, fie ale unor calități morale, iar unii dintre ei merseseră atît de departe încît să-i prezinte drept niște oameni obișnuiți ce au fost zeificați ulterior. În ultimul secol al imperiului roman, aceste tendințe au fost tot mai numeroase. În timp ce Părinții creștini se străduiau să demonstreze (transmițînd astfel multe date valoroase în legătură cu ele), că zeitățile păgîne erau fie iluzii, fie demoni răufăcători, lumea păgînă însăși se înstrăinase atît de mult de zeii săi, încît publicul cu oarecare pregătire se vedea nevoit să culeagă informații asupra lor din enciclopedii, poeme didactice sau romane, tratate speciale asupra mitologiei, precum și din comentarii asupra poeților clasici. Printre aceste scrieri tîrzii ale Antichității în care personajele mitologice erau interpretate într-un mod alegoric, sau erau „moralizate", pentru a folosi expresia medievală, se numără lucrări importante precum *Nuptiae Mercurii et Philologiae* a lui Martianus Capella, *Mitologiae* de Fulgentius și mai cu seamă admirabilul *Comentariu* asupra lui Vergiliu aparținîndu-i lui Servius, depășind de trei patru ori textul poemului ca lungime dar bucurîndu-se, poate, de o popularitate încă și mai mare printre cititori.

Aceste scrieri și altele de tipul lor au fost exploatate pînă în cele mai mici amănunte și chiar extinse în timpul Evului Mediu. Informația mitografică a supraviețuit astfel și le-a devenit accesibilă poeților și artiștilor medievali. În primul

rînd, în enciclopedii, care au început să cunoască o dezvoltare încă de pe vremea unor scriitori atît de timpurii ca Beda şi Isidor din Sevilla, pentru a fi continuate mai apoi de Rabanus Maurus (secolul al nouălea), şi a atinge un punct culminant în lucrările extrem de voluminoase de la apogeul Evului Mediu datorate lui Vincentius de Beauvais, Brunetto Latini, Bartholomaeus Anglicus, şi alţii. În al doilea rînd, prin comentariile medievale asupra textelor clasice şi antice-tîrzii, mai cu seamă asupra lucrării lui Martianus Capella *Nuptiae*, care a fost adnotată de cărturari irlandezi ca: Johannes Scotus Erigena şi comentată cu multă autoritate de către Remigius din Auxerre (secolul al nouălea).[11] În al treilea rînd, prin tratate specializate de mitologie ca de pildă aşa numitele *Mythographi I* şi *II*, care sînt destul de timpurii şi se bazează mai cu seamă pe Fulgentius şi Servius.[12] Cea mai importantă lucrare de acest tip, aşa numita *Mythographus III* a fost atribuită cu titlu provizoriu unui englez, marele savant Alexander Neckham (mort în 1217)[13]; tratatul său, o impresionantă trecere în revistă a tuturor informaţiilor care puteau fi obţinute în jurul anului 1200, merită să fie denumit compendiul decisiv al mitografiei din perioada de apogeu a medievalismului, şi a fost utilizat de Petrarca însuşi atunci cînd a descris imaginile zeilor păgîni în poemul său *Africa*.

În perioada dintre *Mytographus III* şi Petrarca s-a făcut un pas mai departe în moralizarea divinităţilor clasice. Nu numai că personajele mitologiei antice erau interpretate într-un sens general moralizator dar erau chiar puse ferm în relaţie cu învăţătura creştină, aşa încît, Pyram, de exemplu, era interpretat drept Christ, Thisbe

---

[11] Vezi H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* ... (Studien der Bibliothek Warburg, IV). Leipzig, 1926, p. 15, p. 44 şi urm.; vezi de asemeni, Panofsky şi Saxl, *op. cit.*, mai cu seamă p. 253 şi urm.

[12] Bode, *op. cit.*, p. 1 şi urm.

[13] Bode, *ibidem*, p. 152 şi urm. În problema paternităţii, vezi H. Liebeschütz, *op. cit.*, p. 16 şi urm. şi *passim*.

Scanned with CamScanner

drept sufletul omenesc, iar leul drept o întruchipare a Răului ce-şi întinează veşmintele; Saturn în schimb servea drept exemplu pentru comportarea clericilor, atît în sens bun cît şi rău. Exemple de asemenea tip de scrieri sînt textul francez *Ovide Moralisé*[14], *Fulgentius Metaforalis*[15] a lui John Ridewall, *Moralitates* a lui Robert Holcott, *Gesta Romanorum* şi mai presus de toate *Ovidiu moralizat* în latină scris în jur de 1340 de către un teolog francez pe nume Petrus Berchorius sau Pierre Bersuire, care îl cunoştea bine pe Petrarca.[16] Lucrarea sa e precedată de un capitol special asupra zeităţilor păgîne, bazat mai cu seamă pe *Mythographus III* dar îmbogăţit de moralizări specific creştine, iar această introducere, cu moralizările omise din raţiuni de spaţiu, a atins o mare popularitate sub numele de *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum.*[17]

Un pas înainte deosebit de important a fost făcut de Boccaccio. În lucrarea sa *Genealogia Deorum*[18] el nu numai că a oferit o nouă trecere în revistă a materialului, mult amplificat începînd cu circa 1200, dar a urmărit chiar să revină la sursele antice veritabile, coroborîndu-le cu atenţie. Tratatul său marchează începutul unei atitudini critice sau ştiinţifice asupra Antichităţii clasice, şi poate fi denumit un premergător al unor tratate renascentiste cu adevărat erudite ca de pildă *De diis gentium . . . Syntagmata* al lui L. G. Gyraldus, care, din punctul său de vedere, era întru totul îndreptăţit să-l privească cu dispreţ pe cel mai popular predecesor medieval al

---

[14] Ed. de C. de Boer, „Ovide Moralisé", *Verhandelingen der kon. Akademie van Wetenschapen. Afd. Letterkunde*, serie nouă XV, 1915; XXI, 1920; XXX, 1931—32.

[15] Ed. H. Liebeschütz, *op. cit.*

[16] „Thomas Walleys" (sau Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, folosită aici în ediţia apărută la Paris, 1515.

[17] Cod. Vat. Reg. 1290, ed H. Liebeschütz, *op cit.*, p. 117 şi urm., cu setul complet de ilustraţii.

[18] Folosit aici în ediţia apărută la Veneţia datînd din 1511.

Scanned with CamScanner

său, considerîndu-l „un proletar şi un autor necreditabil“ [19].

Trebuie semnalat că pînă la *Genealogia Deorum* a lui Boccaccio punctul focal al mitografiei medievale se afla într-o regiune plasată la mare distanţă de tradiţia nemijlocit mediteraneană: Irlanda, nordul Franţei şi Anglia. Faptul rămîne valabil şi în cazul Ciclului troian, cea mai importantă temă epică transmisă posterităţii de Antichitatea clasică; prima redactare medievadă de referinţă *Roman de Troie*, deseori prescurtată, rezumată şi tradusă în celelalte limbi naţionale este datorată lui Benoît de Ste. More, originar din Bretania. Sîntem de fapt îndreptăţiţi să vorbim de o mişcare proto-umanistă — mai precis de un interes viu faţă de teme clasice, independent de motivele clasice — avînd centrul în regiunea de nord a Europei, ca opunîndu-se mişcării proto-renascentiste — mai precis unui interes viu faţă de motivele clasice independent de temele clasice — avînd centrul în Provence şi Italia. Pentru a înţelege mişcarea renascentistă ca atare, trebuie să ţinem seama de un lucru memorabil şi anume că descriindu-i pe zeii străbunilor săi romani, Petrarca s-a văzut obligat să consulte un compendiu, alcătuit de un englez, şi că maeştrii de anluminuri italieni, care au instalat în secolul al cincisprezecelea *Eneida* lui Vergiliu s-au văzut nevoiţi să recurgă la miniaturi din manuscrisele lucrării *Roman de Troie* şi a celorlalte versiuni ale sale. Constituind o lectură favorită a nobililor laici, acestea au fost amplu ilustrate — cu mult înaintea textului propriu-zis al lui Vergiliu, citit mai ales de eruditi şi învăţăcei — şi au atras ca atare atenţia maeştrilor specializaţi în anluminuri.[20]

---

[19] L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden, 1696, Vol. I, col. 153: *„Ut scribit Albricus, qui auctor mihi prolatrius est, nec fidus satis“*.

[20] Acelaşi lucru este valabil şi pentru Ovidiu: în Evul Mediu sînt extrem de rare manuscrisele latine ilustrate ale operei lui Ovidiu. Cît despre *Eneida* lui Vergiliu, cunosc doar două manuscrise latine, „ilustrate“ în adevăratul sens al cuvîntului, între codexul din secolul al şaselea din Biblioteca Vaticanului, şi manuscrisul Riccardianus aparţi-

Scanned with CamScanner

său, considerîndu-l „un proletar şi un autor necreditabil“ [19].

Trebuie semnalat că pînă la *Genealogia Deorum* a lui Boccaccio punctul focal al mitografiei medievale se afla într-o regiune plasată la mare distanţă de tradiţia nemijlocit mediteraneană: Irlanda, nordul Franţei şi Anglia. Faptul rămîne valabil şi în cazul Ciclului troian, cea mai importantă temă epică transmisă posterităţii de Antichitatea clasică; prima redactare medievadă de referinţă *Roman de Troie*, deseori prescurtată, rezumată şi tradusă în celelalte limbi naţionale este datorată lui Benoît de Ste. More, originar din Bretania. Sîntem de fapt îndreptăţiţi să vorbim de o mişcare proto-umanistă — mai precis de un interes viu faţă de teme clasice, independent de motivele clasice — avînd centrul în regiunea de nord a Europei, ca opunîndu-se mişcării proto-renascentiste — mai precis unui interes viu faţă de motivele clasice independent de temele clasice — avînd centrul în Provence şi Italia. Pentru a înţelege mişcarea renascentistă ca atare, trebuie să ţinem seama de un lucru memorabil şi anume că descriindu-i pe zeii străbunilor săi romani, Petrarca s-a văzut obligat să consulte un compendiu, alcătuit de un englez, şi că maeştrii de anluminuri italieni, care au instalat în secolul al cincisprezecelea *Eneida* lui Vergiliu s-au văzut nevoiţi să recurgă la miniaturi din manuscrisele lucrării *Roman de Troie* şi a celorlalte versiuni ale sale. Constituind o lectură favorită a nobililor laici, acestea au fost amplu ilustrate — cu mult înaintea textului propriu-zis al lui Vergiliu, citit mai ales de eruditi şi învăţăcei — şi au atras ca atare atenţia maeştrilor specializaţi în anluminuri.[20]

---

[19] L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden, 1696, Vol. I, col. 153: „*Ut scribit Albricus, qui auctor mihi prolatrius est, nec fidus satis*“.

[20] Acelaşi lucru este valabil şi pentru Ovidiu: în Evul Mediu sînt extrem de rare manuscrisele latine ilustrate ale operei lui Ovidiu. Cît despre *Eneida* lui Vergiliu, cunosc doar două manuscrise latine, „ilustrate“ în adevăratul sens al cuvîntului, între codexul din secolul al şaselea din Biblioteca Vaticanului, şi manuscrisul Riccardianus aparţi-

Scanned with CamScanner

Bineînţeles, nu este dificil să-ţi dai seama că începînd de la sfîrşitul secolului al unsprezecelea artiştii care au încercat să traducă în imagini acele texte proto-umaniste nu puteau să nu le zugrăvească într-o manieră total diferită de tradiţiile clasice. Una din cele mai vechi mărturii, deosebit de relevantă, este o miniatură de pe la 1100, executată probabil în şcoala din Regensburg, reprezentînd divinităţile clasice în spiritul descrierilor din *Commentary on Martianus Capella* a lui Remigius (Fig. 11).[21] Apollo este înfăţişat într-o căruţă ţărănească ţinînd în mînă un soi de buchet cu busturile celor *Trei Graţii*. Saturn aduce mai degrabă cu o siluetă romanescă avînd rolul unui element de susţinere decît cu părintele zeilor Olimpului, iar corbul lui Jupiter are în jurul capului un nimb subţire precum şoimul Sfîntului Ioan Evanghelistul sau porumbelul Sfîntului Grigore.

Oricum, simplul contrast dintre tradiţia reprezentaţională şi cea textuală, deşi important, nu poate explica dihotomia stranie a motivelor şi temelor clasice, caracteristică pentru apogeul artei medievale. Căci pînă şi atunci cînd a existat o tradiţie reprezentaţională în anumite domenii ale imagisticii clasice, această tradiţie a fost în mod deliberat abandonată în favoarea unor reprezentări cu un cracter total non-clasic de îndată ce Evul Mediu şi-a realizat un stil eminamente propriu.

---

nînd secolului al cincisprezecelea: Napoli, Bibl. Nazionale, Cod. olim., Viena 58 (a cărui existenţă mi-a fost semnalată de Profesorul Kurt Weitzmann, faţă de care rămîn îndatorat pentru permisiunea de a reproduce o miniatură din secolul al zecelea (Fig. 7); şi Cod. Vat. lat. 2761 (vezi R. Förster, „Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, p. 149 şi urm.) datînd din secolul al paisprezecelea. [Un alt manuscris din secolul al paisprezecelea (Oxford, Biblioteca Bodleiană, MS. Can. Class. lat. 52, descris în F. Saxl şi H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages, III, Manuscripts in English Libraries*, London, 1953, p. 320 şi urm.) are numai cîteva iniţiale heraldizate].

[21] Clm. 14271, reprodus în Panofsky şi Saxl., *op. cit.*,

 206.

Scanned with CamScanner

Mărturii ale acestui proces se întîlnesc mai întîi în imagini clasice ce apar incidental în reprezentările subiectelor cu caracter creştin, cum ar fi de pildă personificările forţelor naturii în Psaltirea de la Utrecht sau soarele şi luna în Răstignire. În timp ce fildeşurile carolingiene reprezintă tipurile perfect clasice de *Quadriga Solis* şi *Biga Lunae*,[22] aceste tipuri clasice sînt înlocuite de unele non-clasice în reprezentările romaneşti şi gotice. Personificările naturale au tendinţa să dispară; numai idolii păgîni întîlniţi adeseori în scene de martiraj şi-au păstrat înfăţişarea clasică mai îndelung decît alte imagini pentru că erau prin excelenţă simboluri ale păgînismului. În al doilea rînd, fapt cu mult mai important, imagini pur clasice apar în ilustrările unor texte care fuseseră decorate încă din perioada antică tîrzie, aşa încît artiştii carolingieni au avut la dispoziţie modele vizuale: Comediile lui Terenţiu, textele încorporate în *De Universo* a lui Rabanus Maurus, *Psychomachia* lui Prudenţiu, şi scrieri ştiinţifice, mai cu seamă tratate de astronomie, unde apar imagini mitologice atît prin constelaţii (de pildă Andromeda, Perseu, Cassiopeia) cît şi sub formă de planete (Saturn, Jupiter, Marte, Soarele, Venus, Mercur, Luna).

În toate aceste cazuri putem observa că imaginile clasice au fost copiate aidoma, deşi adeseori cu stîngăcie, în manuscrisele carolingiene şi că au stăruit o perioadă mai lungă în manuscrisele derivate din ele, fiind însă abandonate şi înlocuite de imagini total diferite, proces ce s-a încheiat cel tîrziu în secolele al treisprezecelea şi al paisprezecelea.

În ilustraţiile unui text de astronomie din secolul al nouălea, figuri mitologice ca Bootes (Fig. 15), Perseu, Hercule, sau Mercur sînt redate

---

[22] A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914–26, Vol. I, Pl. XX, No. 40, reprodus în Panofsky şi Saxl, *op. cit.*, p. 257.

Scanned with CamScanner

într-o manieră perfect clasică, același lucru fiind valabil și în privința divinităților păgîne ce apar în Enciclopedia lui Rabanus Maurus.[23] În ciuda stîngăciei redării lor, datorată în mare măsură incompetenței bietului copist din secolul al unsprezecelea al manuscrisului carolingian dispărut, este evident că personajele din ilustrațiile Rabanus nu au fost încropite numai pornind de la descrieri textuale, ci au fost legate printr-o tradiție reprezentațională și de prototipurile antice (Fig. 12, 13).

Totuși, cîteva secole mai tîrziu, aceste imagini veritabile au fost date uitării și au fost înlocuite de altele — parțial inventate, parțial derivate din surse orientale — pe care nici un privitor modern nu le-ar recunoaște drept divinități clasice. Venus este reprezentată sub înfățișarea unei tinere mondene cîntînd din lăută sau mirosind un trandafir, Jupiter sub cea a unui jude purtînd mănuși, iar Mercur apare drept un bătrîn cărturar sau chiar episcop (Fig. 14).[24] Jupiter nu și-a reluat înfățișarea clasică a lui Zeus decît în Renașterea propriu-zisă și tot atunci și-a redobîndit și Mercur frumusețea tinerească a clasicului Hermes.[25]

Toate acestea dovedesc că separarea temelor clasice de motivele clasice nu s-a produs numai din pricina lipsei unei tradiții reprezentaționale, ci chiar în ciuda unei atari tradiții. Ori de cîte ori o imagine clasică, adică fuzionarea unei teme clasice cu un motiv clasic, a fost copiată în perioada carolingiană de asimilare febrilă, această imagine clasică a fost abandonată de îndată ce s-a

---

[23] Vezi A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro*, Montecassino, 1896.

[24] Clm. 10268 (secolul al paisprezecelea), reprodus în Panofsky și Saxl, *op. cit.*, p. 251, și întregul grup de ilustrații bazate pe textul lui Michael Scotus. Pentru sursele orientale ale acestor noi tipuri, vezi *ibidem*, p. 239 și urm., și F. Saxl, „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Occident", *Der Islam*, III, 1912, p. 151 și urm.

[25] Pentru un preludiu interesant al acestei repuneri în drepturi (sau reveniri la modelele carolingiene și arhaic grecești), vezi Panofsky și Saxl, *op. cit.*, pp. 247 și 258.

atins punctul culminant al civilizaţiei medievale şi nu a mai fost repusă în drepturi pînă în Quattrocento-ul italian. Renaşterea ca atare a avut privilegiul de a reintegra temele clasice cu motivele clasice după ce se atinsese ceea ce s-ar putea numi ora zero.

Pentru mintea medievală, Antichitatea clasică era mult prea îndepărtată şi în acelaşi timp mult prea viguros prezentă spre a putea fi concepută drept un fenomen istoric. Pe de o parte se făcea resimţită o continuitate neîntreruptă a tradiţiei în sensul că de pildă împăratul german era considerat succesorul direct al lui Cesar şi Augustus, în timp ce lingviştii îi considerau pe Cicero şi Donatus drept străbunii lor, iar matematicienii îşi revendicau sorgintea încă de la Euclid. Pe de altă parte, se făcea resimţită existenţa unei breşe insurmontabile între civilizaţia păgînă şi cea creştină.[26] Aceste două tendinţe nu se echilibrară încă în asemenea măsură încît să facă posibil sentimentul distanţei istorice. În multe minţi lumea clasică dobîndea un caracter îndepărtat, de lume fabuloasă asemănătoare Orientului păgîn contemporan, aşa încît Villard de Honnecourt se referea la un mormînt roman ca *„la sepouture d'un sarrazin"*, iar Alexandru Cel Mare şi Vergiliu ajunseseră să fie consideraţi drept magicieni orientali. Pentru alţii, lumea clasică era sursa ultimă a cunoaşterii mult apreciate şi a instituţiilor aureolate de trecerea timpului. Dar n-a existat om în Evul Mediu care să conceapă civilizaţia Antichităţii ca un fenomen complet în sine, aparţinînd trecutului şi detaşat istoric de lumea contemporană — ca un cosmos cultural cercetat şi, în limita posibilităţilor, reintegrat, în loc de a fi o lume a minunilor aievea sau o mină de informaţii. Filosofii

---

[26] Un dualism similar este caracteristic pentru atitudinea medievală faţă de *aera sub lege*: pe de o parte Sinagoga era reprezentată ca fiind oarbă şi era asociată cu Noaptea, Moartea, diavolul şi animalele pîngărite; pe de altă parte se considera că profeţii evrei erau inspiraţi de Duhul Sfînt, iar personajele Vechiului Testament erau venerate ca fiind premergătorii lui Christ.

scolasti foloseau ideile lui Aristotel contopindu-le cu propriul lor sistem, iar poeţii medievali împrumutau fără rezerve din autorii clasici, dar nici o minte medievală nu se gîndea la filologia clasică. Artiştii au utilizat, aşa cum am văzut, motivele reliefurilor clasice şi ale statuilor clasice, dar nici o minte medievală nu s-a gîndit la arheologia clasică. Exact aşa cum nu era cu putinţă ca Evul Mediu să elaboreze sistemul modern de perspectivă, care se bazează pe realizarea unei distanţe fixe între ochi şi obiect, dînd astfel artistului posibilitatea să construiască imagini atotcuprinzătoare şi palpabile ale obiectelor vizibile; tot aşa nu era cu putinţă să dezvolte ideea modernă de istorie, bazată pe realizarea unei distanţe intelectuale între prezent şi trecut care îi dă posibilitatea cercetătorului să elaboreze concepte atotcuprinzătoare şi palpabile ale perioadelor revolute.

Nu este greu să ne dăm seama că o perioadă incapabilă şi puţin dispusă să realizeze faptul că motivele clasice şi temele clasice formau un tot structural, evita în realitate să conserve fuziunea lor. De îndată ce Evul Mediu şi-a stabilit propriile norme de civilizaţie şi a elaborat propriile metode de exprimare artistică, nu a mai fost cu putinţă să aprecieze sau chiar numai să înţeleagă un fenomen care nu se reducea la acelaşi numitor cu fenomenele din lumea contemporană. Privitorul din perioada de apogeu a Evului Mediu putea aprecia o frumoasă siluetă clasică cînd îi era prezentată în chip de Fecioara Maria, şi o putea aprecia pe Thisbe înfăţişată ca o copilă din secolul al treisprezecelea stînd în faţa unui mormînt gotic. Dar o Venus sau o Iunonă clasică, atît ca formă cît şi ca semnificaţie, ar fi fost un idol păgîn execrabil, iar o Thisbe, înveşmîntată în costumul clasic şi aşezată alături de un mausoleu clasic, ar fi reprezentat o reconstrucţie arheologică ce ar fi depăşit posibilităţile sale de abordare. În secolul al treisprezecelea chiar şi modul clasic de scriere al caracterelor era resimţit drept ceva total „străin"; inscripţiile explicative din manuscrisul carolingian *Cod. Leydensis Voss. lat. 79,*

Scanned with CamScanner

scrise cu frumoasele caractere *Capitalis Rustica*, au fost copiate, pentru folosul unor cititori mai puţin eruditi în materie de caractere angulare de la apogeul perioadei gotice. (Fig. 15).

Totuşi, această imposibilitate de a realiza „unitatea" intrinsecă a temelor clasice şi motivelor clasice poate fi explicată nu numai printr-o carenţă a sentimentului istoric, ci şi prin disparitatea emoţională dintre Evul Mediu creştin şi Antichitatea păgînă. Acolo unde păgînismul elenic — cel puţin aşa cum apare reflectat de arta clasică — îl considera pe om drept o unitate indisolubilă a trupului cu sufletul, concepţia iudeo-creştină asupra omului se baza pe ideea „bulgărului de lut" unit prin violenţă, sau chiar prin miracol, cu un suflet nemuritor. Din acest punct de vedere, formulele artistice admirabile care au exprimat în arta greacă şi romană frumuseţea organică şi pasiunile trupeşti nu apăreau acceptabile decît atunci cînd erau investite cu un sens mai-mult-decît-organic şi mai mult-decît-firesc; adică, atunci cînd se subordonau temelor biblice sau teologice. Dimpotrivă în scenele laice, aceste formule trebuiau înlocuite prin altele, în conformitate cu atmosfera medievală a manierelor de la curte şi a sentimentelor convenţionalizate, astfel încît divinităţi şi eroi păgîni înnebuniţi de pasiune sau de cruzime apăreau în chip de prinţi şi domniţe cu maniere elegante, a căror înfăţişare şi comportament se conformau canoanelor vieţii sociale medievale.

Într-o miniatură din manuscrisul *Ovide Moralisé* aparţinînd secolului al paisprezecelea Răpirea Europei este reprezentată de personaje care în mod vădit nu exprimă aproape de loc o tulburare pasională (Fig. 16)[27]. Europa, înveşmîntată într-un costum aparţinînd Evului Mediu tîrziu apare călare pe tăurăşul ei inofensiv, asemeni unei tinere care face plimbarea zilnică iar însoţitoarele ei, împodobite în chip similar, formează un mic grup de spectatori discreţi. Bineînţeles că ar trebui să

[27] Lyons, Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40; reprodusă în Saxl şi Panofsky *op. cit.*, p. 274.

Scanned with CamScanner

fie înspăimîntate şi să strige, dar nu fac asta, sau cel puţin nu ne conving că ar face-o, pentru că maestrul de anluminuri nu era capabil şi nici nu se simţea chemat să reprezinte pasiunile trupeşti.

Un desen de Dürer, copiat după un prototip italian probabil în timpul primei sale şederi la Veneţia, subliniază vitalitatea emoţională ce lipsea reprezentărilor medievale (Fig. 65). Sursa literară a desenului lui Dürer, *Răpirea Europei*, nu mai este un text neinspirat în proză unde taurul era comparat cu Christos, şi Europa cu sufletul omenesc, ci versurile păgîne ale lui Ovidiu, însuşi aşa cum au fost ele reînviate de Angelo Poliziano în două strofe încîntătoare: „Iată-l pe Jupiter preschimbat într-un taur frumos prin puterea dragostei. El se năpusteşte cu povara sa dulce şi înspăimîntată, iar ea îşi întoarce capul spre ţărmul pierdut, frumoasele-i cosiţe aurii fluturînd în vîntul tăios care-i umflă veşmintele. Cu o mînă se ţine de coarnele taurului iar cu cealaltă de spinarea lui. Îşi fereşte picioarele de parcă s-ar teme să n-o atingă apa mării, şi stînd astfel ghemuită de durere şi de spaimă, strigă în zadar după ajutor. Pentru că suavele ei însoţitoare rămîn pe ţărmul smălţuit cu flori, fiecare din ele strigînd ‚Europa, întoarce-te'. Întregul ţărm răsună de strigăte ‚Europa, întoarce-te', iar taurul priveşte înapoi [sau „înoată mai departe"] şi îi sărută picioarele."[28]

---

[28] L. 456, reprodusă şi în Saxl şi Panofsky, *op. cit.*, p. 275. Strofele lui Angelo Poliziano (*Giostra* I, 105, 106) sună după cum urmează:

„Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesauro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in dreto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

„Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;

Scanned with CamScanner

Desenul lui Dürer învestește într-adevăr cu viață această descriere senzuală. Poziția ghemuită a Europei, părul ce-i flutură, veșmintele umflate de vînt, dezvăluindu-i astfel trupul plin de grație, gesturile mîinilor, căutătura piezișe a taurului, țărmul pe care se află risipite însoțitoarele îndurerate: toate acestea sînt redate cu acurateță și expresivitate; și chiar mai mult, însăși plaja freamătă de viața unor *aquatici monstriculi*, pentru a ne exprima în termenii unui alt autor din Quattrocento[29], în timp ce satirii îl ovaționează pe răpitor.

Comparația ilustrează faptul că reintegrarea temelor clasice cu motivele clasice, care pare să fie caracteristică pentru Renașterea italiană, prin opoziție cu reînvierile medievaliste sporadice ale tendințelor clasicizante, nu reprezintă doar un moment umanist ci și unul uman. Este un element deosebit de important a ceea ce Burckhardt și Michelet denumeau „descoperirea atît a lumii cît și a omului".

Pe de altă parte, este cît se poate de clar că această reintegrare nu putea fi o simplă reîntoarcere la trecutul clasic. Vremea ce se scursese pînă atunci schimbase concepțiile oamenilor așa încît ei nu puteau redeveni păgîni; de asemeni, le schimbase și gusturile și tendințele creatoare, așa încît nu era cu putință ca arta lor să reînvie pur și simplu arta grecilor și romanilor. S-au văzut nevoiți să aspire spre o nouă formă de expresie, stilistic și iconografic diferită de cea clasică, cît și de cea medievală, și totuși înrudită cu ambele și tributară amîndorura.

Le qual rimase tra fiorelli e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne,
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —
E'l tor nota, e lalor gli bacia i piedi".

[29] Vezi mai jos, Cap. 6, nota 22

Scanned with CamScanner

2
ISTORIA TEORIEI PROPORŢIILOR UMANE CA REFLECTARE A ISTORIEI STILURILOR

Studiile asupra problemei proporţiilor sînt în general primite cu scepticism, sau în cel mai bun caz cu un interes scăzut. Nici una din atitudini nu este însă surprinzătoare. Neîncrederea se bazează pe faptul că investigarea proporţiilor cade prea adesea pradă ispitei de a descifra în obiecte exact ceea ce a investit în ele; indiferenţa se explică prin punctul de vedere modern subiectiv potrivit căruia o operă artistică este ceva total iraţional. Un privitor modern, care se mai află sub influenţa acestei interpretări romantice a artei, găseşte că este lipsit de interes dacă nu chiar iritant să-l audă pe istoric spunîndu-i că la baza cutărei sau cutărei reprezentări se află un sistem raţional al proporţiilor, sau chiar o anume schemă geometrică.

Totuşi pentru istoricul de artă (cu condiţia să se limiteze la date pozitive şi să fie dispus să lucreze mai degrabă cu un material mai restrîns decît cu unul îndoielnic) cercetarea istoriei canoanelor ce determină stabilirea proporţiilor nu este o întreprindere lipsită de satisfacţii. Nu numai că este important să ştii dacă anume artişti sau anume perioade artistice au vădit tendinţa de a adera la un sistem de proporţii, dar elementul specific al modalităţii lor de a-l trata are o semnificaţie deosebită. Pentru că ar fi greşit să se presupună că teoriile proporţiilor în sine rămîn în mod constant aceleaşi. Există o diferenţă fundamentală

Scanned with CamScanner

între metoda egiptenilor şi metoda lui Policlet, între modul de a proceda al lui Leonardo, şi cel din Evul Mediu — o diferenţă atît de mare şi mai cu seamă de asemenea natură încît reflectă diferenţele esenţiale dintre arta Egiptului şi cea a Antichităţii clasice, între arta lui Leonardo şi cea a Evului Mediu. Dacă, ţinînd seama de diferitele sisteme de proporţii cunoscute nouă, încercăm mai de grabă să le pătrundem sensul decît să le analizăm întruchiparea, dacă ne concentrăm mai puţin asupra soluţiei adoptate decît asupra modului în care a fost pusă problema, ele ni se vor dezvălui drept expresii ale aceleiaşi „intenţii artistice" (*Kunstwollen*) care s-a materializat în clădirile, sculpturile şi picturile unei anumite perioade sau ale unui artist anume. Istoria teoriei proporţiilor este reflectarea istoriei stilului; mai mult, deoarece ne putem face înţeleşi fără echivoc atunci cînd avem de a face cu formulări matematice, ea poate fi considerată ca o reflectare ce adeseori îşi depăşeşte originalul în claritate. S-ar putea afirma că teoria proporţiilor exprimă conceptul adeseori deconcertant al *Kunstwollen*-ului într-un mod mai clar, sau cel puţin mai uşor de definit decît arta însăşi.

I. Ca să începem cu o definiţie, printr-o teorie a proporţiilor înţelegem un sistem de a stabili relaţiile matematice între diferitele părţi constitutive ale unei fiinţe, mai cu seamă a fiinţelor omeneşti, în măsura în care aceste fiinţe sînt considerate drept subiecţi ai unei reprezentări artistice. Din această definiţie putem să prevedem pe ce căi variate au putut avansa studiile asupra proporţiilor. Relaţiile matematice ar putea fi exprimate prin divizarea unui întreg, cît şi prin multiplicarea unei unităţi; efortul de a le determina ar putea fi rezultatul unei dorinţe de frumos cît şi al unui interes faţă de „normă", sau în sfîrşit, al unei nevoi de a stabili o convenţie; şi mai presus de toate, proporţiile ar putea fi investigate cu referire la obiectul reprezentării tot atît de bine cît şi cu referire la reprezentarea obiectului. Există

Scanned with CamScanner

o mare deosebire între întrebarea: „Care este relaţia normală între lungimea braţului şi lungimea întregului trup la o persoană ce stă liniştită în faţa mea?“ şi întrebarea: „Cum să raporteze lungimea care corespunde braţului la lungimea care corespunde întregului trup, pe pînza sau pe blocul meu de marmură?“ Prima este o întrebare referitoare la proporţii „obiective“ — o întrebare al cărui răspuns precede activitatea artistică. A doua este o întrebare referitoare la proporţii „tehnice“ — o întrebare al cărui răspuns este dat în însuşi procesul artistic; şi este o întrebare ce poate fi pusă şi rezolvată numai acolo unde teoria proporţiilor coincide cu o teorie a construcţiei sau este chiar subordonată acesteia.

Au existat, deci, trei posibilităţi fundamental diferite de a urmări o „teorie a parametrilor umani“. Această teorie ar putea fie să anvizajeze stabilirea proporţiilor „obiective“, fără să se preocupe de relaţia lor cu cele „tehnice“, fie să anvisajeze stabilirea proporţiilor „tehnice“ fără să se preocupe de modul în care se raportează ele la cele „obiective“, sau, în sfîrşit, ar putea să se considere scutită de orice alegere, adică, să stabilească în ce situaţie anume coincid proporţiile „tehnice“ cu cele „obiective“.

Această ultimă posibilitate s-a materializat, în formă pură, o singură dată: în arta egipteană.[1]

Există trei condiţii care ridică obstacole în calea coincidenţei dimensiunilor „tehnice“ cu cele „obiective“, iar arta egipteană — în măsura în care împrejurări deosebite nu au creat excepţii efemere — le-a anihilat fundamental, sau, mai bine zis, le-a ignorat complet pe toate trei. În primul rînd, faptul că în cadrul unui corp organic fiecare mişcare schimbă dimensiunile membrului în mişcare cît şi pe acelea ale celorlalte părţi; în al doilea rînd, faptul că artistul, în conformitate cu condiţiile normale de observare, vede subiectul într-un oarecare racursiu; în al treilea rînd, faptul că un

[1] Şi într-o anumită măsură în arta analogă din punct de vedere stilistic a Asiei şi Greciei arhaice.

Scanned with CamScanner

privitor potențial, la rîndul său, vede opera finită într-un racursiu, care, dacă este apreciabil (de pildă la sculpturile plasate mai sus de nivelul ochiului), trebuie să-și găsească o compensare printr-o abatere deliberată de la proporțiile corecte din punct de vedere obiectiv.

Nici una din aceste condiții nu se manifestă în arta egipteană. „Rafinamentele optice" ce corectează impresia vizuală a privitorului (acele *temperaturae* (sau corecții cu efect atenuant) de care, după părerea lui Vitruviu, depinde efectul „euritmic" al operei) sînt respinse din principiu. Mișcările personajelor nu sînt organice ci mecanice, constau, adică, din schimbări pur locale în pozițiile membrelor specifice, schimbări ce nu afectează nici forma nici dimensiunea celorlalte părți ale trupului. Și chiar și racursiul (cît și modelajul care realizează prin umbră și lumină ceea ce racursiul realizează prin desen) era respins în mod deliberat în această fază. Atît pictura cît și relieful — și din acest motiv ele nu diferă stilistic în arta egipteană — au renunțat la acea extindere aparentă a planului în adîncime cerută de naturalismul optic (σκιαγραφία); iar sculptura s-a ferit de acea aparentă aplatizare a volumelor tri-dimensionale cerută de principiul lui Hildebrand denumit *Reliefhaftigkeit*. În sculptură, ca și în pictură și relief, subiectul este astfel reprezentat sub o anume înfățișare ce, strict vorbind, nu este de loc un *aspectus*, „unghi vizual", ci un plan geometric. Toate părțile siluetei omenești sînt astfel aranjate încît fie se prezintă într-o proiecție complet fron-

---

[2] Cu referire la pictură și relief se observă o excepție demnă de luat în seamă, numai la porțiunea de deasupra coapsei, dar nici măcar aici nu avem de a face cu un racursiu propriu-zis, cu alte cuvinte cu redarea în conformitate cu natura a unei porțiuni a corpului „în mișcare"; avem mai de grabă de a face cu o tranziție grafică între proiecția frontală a toracelui și proiecția din profil a picioarelor — o formă ce a rezultat aproape automat cînd aceste două proiecții au fost îmbinate prin contururi. Artei grecești i-a revenit misiunea de a înlocui această configurație grafică printr-o formă care

tală fie în pur profil.[2] Aceasta se aplică sculpturii în *ronde-bosse* cît şi artelor bidimensionale, cu unica diferenţă că sculptura în *ronde-bosse*, recurgînd la volume cu mai multe faţete, ne poate transmite toate proiecţiile în totalitatea lor, dar separate unele de altele, în timp ce artele bidimensionale le transmit incomplet, dar într-o singură imagine: ele reprezintă capul şi membrele în pur profil în timp ce pieptul şi braţele sînt redate ca văzute exclusiv din faţă.

În operele de sculptură finisate (unde toate formele sînt rotunjite) această însuşire geometrică, ce ne sugerează planul unui arhitect, nu apare atît de evident ca în picturi şi reliefuri; dar privind multe piese neterminate putem recunoaşte că şi în sculptură forma finală este întotdeauna determinată de un plan geometric subiacent, schiţat iniţial pe suprafeţele blocului. Neîndoielnic, artistul a executat patru schiţe separate pe suprafeţele verticale ale blocului (adăugîndu-le uneori un al cincilea, şi anume planul de fundament aplicat pe suprafaţa superioară orizontală[3]; apoi a creat personajul înlăturînd surplusul masei de piatră, aşa încît forma să se contureze, printr-un sistem de planuri ce se intersectează în unghi drept, legate între ele prin planuri înclinate; şi, în cele

---

să exprime torsiunea reală, adică o „schimbare" menită să reprezinte o tranziţie fluidă între două „stări"1 aşa cum mitologia greacă se simţea în mod deosebit atrasă de metamorfoze, tot aşa sublinia şi arta greacă acele mişcări de tranziţie — sau, în exprimarea lui Aristoxenus, mişcări „critice", denumite astăzi în mod curent prin termenul de *contrapposto*. Aceasta se observă cu precădere la personajele în poziţie orizontală; a se compara de pildă Keb, zeitatea egipteană a Terrei cu asemenea personaje prăvălite la pămînt, cum ar fi giganţii din pedimentul „celui de al doilea templu al Atenei".

[3] Planul de fundament a fost necesar acolo unde dimensiunile importante ale personajului erau mai degrabă orizontale decît verticale, cum ar fi de pildă reprezentarea animalelor, sfincşilor sau siluetelor umane culcate, sau a grupurilor ce constau din mai multe personaje individualizate.

Scanned with CamScanner

din urmă a cizelat muchiile prea categoric delimitate ce au rezultat în urma acestui proces. (Fig. 17). Pe lîngă asemenea piese neterminate mai există şi schiţele de lucru ale unui sculptor, un papirus ce în trecut se găsea la Muzeul din Berlin, ilustrînd chiar şi mai clar metoda acestor sculptori — asemănătoare cu cea folosită de pietrari. Ca şi cînd ar fi pornit să construiască o casă, sculptorul şi-a întocmit trei planuri pentru sfinxul său: proiecţia frontală, proiecţia de fundament şi proiecţia laterală (din aceasta din urmă nu s-a păstrat decît o porţiune infimă) aşa încît figura ar putea fi construită chiar şi azi după acele planuri (Fig. 18)[4].

În aceste condiţii este de la sine înţeles că în teoria egipteană a proporţiilor nu mai era cazul să se decidă dacă se urmărea stabilirea unor dimensiuni „obiective" sau „tehnice", dacă respectiva teorie îşi propunea să fie antropometrie sau teorie a construcţiei. Era în mod necesar şi una şi alta în acelaşi timp. Pentru că a determina proporţiile „obiective" ale unui subiect, adică a-i reduce înălţimea, grosimea şi adîncimea la nişte mărimi măsurabile, nu înseamnă altceva decît a-i stabili dimensiunile în proiecţie frontală, laterală şi în planul de fundament. Şi de vreme ce o reprezentare egipteană se limita la aceste trei planuri (cu excepţia faptului că sculptorul le juxtapunea în timp ce creatorul unei opere bidimensionale le fuziona), nu era cu putinţă ca proporţiile „tehnice" să nu fie identice cu cele „obiective". Nu era posibil ca dimensiunile relative ale obiectului natural, aşa cum apar incluse în proiecţia frontală, cea de profil şi cea a planului de fundament, să nu coincidă cu dimensiunile relative ale obiectului de artă creat; dacă artistul egiptean pornea de la premisa că lungimea totală a corpului omenesc se divide în 18 sau 22 unităţi, şi dacă mai ştia că lungimea labei piciorului reprezenta 3 sau $3^1/_2$ uni-

---

[4] *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1917, col. 105 şi urm. (Borchardt)

tăți de acest fel, iar lungimea gambei 5,[5] știa de asemenea ce mărimi să noteze pe grundul picturii sau pe suprafețele blocului de piatră.

Din numeroasele exemplare care au rezistat pînă în zilele noastre[6] știm că egiptenii efectuau această subdivizare a pietrei sau a suprafeței zidului printr-o rețea de pătrate egale urzită cu fineță; aceasta n-o utilizau numai pentru reprezentarea ființelor umane, ci și pentru animalele care joacă un rol atît de important în arta lor.[7] Scopul acestei rețele poate fi mai bine înțeles dacă o comparăm cu sistemul de pătrate ajutătoare folosit de artistul modern pentru a-și transfera o compoziție de pe o suprafață mai mică pe una mai mare (*mise au carreau*). În timp ce acest procedeu presupune o schiță pregătitoare — nelegate în sine de nici un caroiaj — în care liniile orizontale și verticale sînt ulterior aplicate în zone selectate arbitrar, rețeaua folosită de artistul egiptean precede desenul și predetermină produsul final. Avînd liniile mai semnificative fixate în mod permanent asupra unor puncte specifice ale corpului omenesc, rețeaua egipteană îi indică nemijlocit pictorului sau sculptorului cum să-și organizeze personajul: el va ști de la bun început că trebuie să plaseze glezna pe prima linie

---

[5] Subdivizarea în 18 pătrate caracterizează „canonul timpuriu", cea în 22 pe cel „tîrziu". Dar în ambele nu se ține seama de partea superioară a capului (porțiunea de deasupra *os frontale* în canonul „timpuriu", porțiunea de deasupra liniei de inserție a părului în cel „tîrziu"), deoarece diversitatea coafurilor sau a parurilor cerea o oarecare libertare în această direcție. Vezi H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1919, II, p. 236, nota 105, și cel mai edificator articol de C. C. Edgar, "Remarks on Egyptian 'Sculptors' Models", în *Recueil de travaux relatifs à la philologie... égyptienne*, XXVII, p. 137 și urm.; vezi de asemeni *idem*, Introducerea la *Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*, XXV. *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, Cairo, 1906

[6] Deosebit de numeroase în Muzeul din Cairo; vezi de asemenea interesantul ciclu mural al lui Ptolomeu I în Muzeul Pelizaeus din Hildesheim.

[7] Edgar, *Catalogue*, p. 53; vezi și A. Erman, în *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXX, 1908, p. 197 și urm.

Scanned with CamScanner

orizontală, genunchiul pe a şasea, umerii pe a şaisprezecea, ş.a.m.d. (Ilustr. 1 în text).

Pe scurt, reţeaua egipteană nu avea o semnificaţie transferenţială ci una construcţională, iar utilitatea ei se extindea de la stabilirea dimensiunilor la definirea mişcării. Deoarece asemenea acţiuni ca de pildă un pas de marş sau o mişcare bruscă a braţului erau exprimate numai prin alterări stereotipe ale poziţiei, şi nu prin deplasări anatomice variabile, chiar şi mişcarea putea fi determinată adecvat prin date pur cantitative. De pildă, era un lucru general acceptat că în poziţia de fandare, lungimea pasului unui personaj măsurată de la un vîrf al piciorului la celălalt trebuia să ajungă la $10^1/_2$ unităţi, în timp ce aceeaşi distanţă, în cazul unui personaj în poziţia relaxată, măsura $4^1/_2$ sau $5^1/_2$ unităţi.[8] Fără a exagera prea mult, s-ar putea susţine că un artist egiptean, familiarizat cu acest sistem de proporţii, putea lesne antecalcula parametrii unui personaj stînd nemişcat în picioare, şezînd sau păşind, de îndată ce determina mărimea absolută a acestuia.[9]

Metoda egiptenilor de a utiliza o teorie a proporţiilor reflectă cu claritate *Kunstwollen*-ul lor, ce nu era îndreptat spre variabil, ci spre constant, nu spre simbolizarea prezentului vital, ci spre realizarea unei eternităţi ce se sustrage temporalului. Personajul uman creat de un artist din epoca lui Pericle, conceput ca fiind investit doar cu o viaţă aparentă, în sens aristotelic „reală", nu e decît o simplă imagine, ce reflectă însă funcţia organică a fiinţei umane. Personajul uman creat de un egiptean era conceput a fi investit cu o viaţă adevărată, în sens aristotelic doar „potenţială"; [el] reproduce într-o replică mai durabilă doar forma, nu şi funcţia fiinţei umane. De fapt, ştim că sta-

---

[8] Vezi, de pildă, E. Mackay în *Journal of Egyptian Archaeology*, IV, 1917, Pl. XVII. În alte privinţe, totuşi, articolul lui Mackay nu pare să se apropie de soliditatea lucrărilor lui Edgar.

[9] Şi invers, mărimea absolută este bineînţeles determinată de un singur pătrat al reţelei, dîndu-i astfel posibilitatea egiptologului să reconstruiască întregul personaj, din cel mai neînsemnat fragment al unei asemenea reţele.

Scanned with CamScanner

tuia funerară egipteană nu era menită să simuleze o viaţă proprie ci să servească drept substrat material pentru o altă viaţă, viaţa spiritului „Kā". Efigia plastică la greci comemorează o fiinţă umană ce a trăit cîndva; la egipteni ea este un trup ce aşteaptă să fie reînsufleţit. Pentru greci opera de artă exista într-o sferă de idealitate estetică; pentru egipteni, într-o sferă de realitate magică. Pentru cei dintîi artistul îşi propune drept ţel imitaţia (μίμησις); pentru cei din urmă, reconstrucţia.

Să ne întoarcem din nou la acea schiţă pregătitoare pentru sculptura unui sfinx. Au fost folosite, lucrul fiind absolut necesar, nu mai puţin de trei reţele distincte, deoarece acest sfinx anume, ţinînd între labe silueta mică a unei zeiţe, este compus din trei părţi eterogene, fiecare necesitînd un sistem propriu de construcţie: trupul unui leu, a cărui proporţionare trebuie făcută conform canonului adecvat pentru acest gen de creaturi; capul omenesc, care este subdivizat ţinînd seama de aşazisa Schemă a Capetelor Regale (numai la Cairo se păstrează peste patruzeci de asemenea modele); şi mica zeitate care se bazează pe canonul obişnuit al celor douăzeci şi două de pătrăţele prescris pentru întreaga siluetă umană.[10] Astfel fiinţa ce trebuie reprezentată este o pură „reconstrucţie" asamblată din trei componente fiecare din ele fiind concepută şi proporţionată exact ca şi cînd numai una singură ar fi intrat în discuţie. Chiar şi atunci cînd trebuia să combine trei elemente eterogene într-o imagine unică, artistului egiptean nu i se părea necesar să modifice rigiditatea celor trei sisteme speciale de proporţii în favoarea unei unităţi organice care, în arta greacă se face simţită chiar şi în cazul unei Himere.

---

[10] Tocmai această „abatere aparte de la alte reţele desenate" îi conferă o importanţă specială Papirusului Sfinxului aflat în Muzeul din Berlin: faptul că au fost utilizate trei sisteme diferite de proporţii — o anomalie uşor de explicat prin aceea că organismul la care ne referim nu este unul omogen ci unul eterogen — dovedeşte în mod concludent că sistemul egiptean de pătrate egale nu era o metodă de mărire la scară, ci un canon. Bineînţeles că artiştii recurg întotdeauna la o grilă uniformă atunci cînd e vorba de o simplă *mise au carreau*.

Scanned with CamScanner

II. Din paragrafele precedente putem deduce că arta clasică greacă a trebuit să se elibereze complet de sistemul de proporţii al egiptenilor. Principiile artei greceşti arhaice continuau să fie similare cu cele ale egiptenilor; pasul înainte făcut de stilul clasic în comparaţie cu cel arhaic consta în faptul că a acceptat drept valori artistice pozitive tocmai acei factori pe care egiptenii îi ignoraseră sau îi negaseră. Arta clasică greacă ţinea seama de schimbarea dimensiunilor ca rezultat al mişcării organice; de racursiul ce decurgea din procesul observării; şi de necesitatea de a amenda în anumite cazuri, impresia optică a privitorului prin corecţii „euritmice".[11] Grecii deci nu puteau începe cu un sistem de proporţii care, stipulînd dimensiunile „obiective", să le stabilească în mod irevocabil şi pe cele „tehnice". Ei puteau recunoaşte o teorie a proporţiilor numai în măsura în care aceasta îi oferea artistului libertatea de a varia dimensiunile „obiective" de la caz la caz printr-o rearanjare liberă — pe scurt, numai în măsura în care se limita la rolul antropometriei.

---

[11] Vezi mult-citata istorie a unei Atene sculptate de Fidias, la care deşi partea inferioară a trupului era prea scurtă „din punct de vedere obiectiv" apărea totuşi „corectă" cînd statuia a fost plasată mult deasupra nivelului ochiului (J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, Leipzig, 1868, No. 772). Foarte interesant este şi pasajul prea puţin remarcat din Sofistul lui Platon 235 E/236/A; Οὐκοὺν ὅσοι γε τῶν μεγάλων πού τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἀποδιδοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετριαν, οἰσθ' ὅτι σμικράτερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνοιτ' ἄν διὰ τὸ τὰ μὲν πόρρωθεν, τὰ δ'ἐγγύθεν ὑφ' ἡμῶν ὁρᾶσθαι. ἀρ' οὖν οὐ χαίρειν τὸ ἀληθὲς ἐάσαντες οἱ δημιουργοὶ νῦν οὐ τὰς οὔσας συμμετρίας, ἀλλὰ τὰς δοζούσας εἶναι καλὰς τοῖς εἰδώλοις ἐναπεργάζονται;
Reprodus după versiunea engleză a lui H. N. Fowler, *Plato* (Loeb Classical Library), II, p. 335: „Nu numai aceia care creează o piesă de sculptură sau pictură de dimensiuni mari [scil.], utilizează «iluzia». Pentru că dacă ar reproduce proporţiile reale ale formelor frumoase, vă daţi seama că părţile superioare ar apărea mai mici iar cele inferioare mai mari decît ar trebui întrucît pe primele le vedem de la oarecare distanţă iar pe ultimele mai de aproape... Astfel artiştii abandonează adevărul şi nu îşi investesc personajele cu proporţii reale ci cu acelea care par a fi frumoase, nu-i aşa?"

Scanned with CamScanner

Ca atare de la greci ne-au parvenit informaţii mult mai puţin exacte în privinţa teoriei proporţiilor, a modului în care s-a dezvoltat şi a fost aplicată în perioada clasică, decît ne oferă sistemul egiptean. De îndată ce dimensiunile „tehnice“ şi „obiective“ au încetat de a mai fi identice, sistemul sau sistemele nu mai pot fi direct percepute în operele de artă;[12] pe de altă parte, putem culege o serie de date din surse literare, adeseori asociate cu numele lui Policlet — părintele sau cel puţin legiuitorul antropometriei clasice greceşti.[13]

În lucrarea lui Galen *Placita Hippocratis et Platonis:* τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ' ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρίᾳ συνίστασθαι νομίζει [Χρύσιππος], δακτύλου πρός δάκτυλον σηλουότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρός τε μετακάρπιον καὶ καρπόν, καὶ σούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πήχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.[14]

„Chrysipus ... susţine că frumuseţea nu constă din elemente ci din raporturile armonioase dintre părţi: proporţiile unui deget faţă de altul, al tuturor degetelor faţă de restul mîinii, al restului mîinii faţă de încheietură, al acestora faţă de antebraţ, ale antebraţului faţă de întregul braţ, în fine al

---

[12] Renumitul Relief Metrologic de la Oxford (*Journal of Hellenic Studies*, IV, 1883, p. 335 şi urm.) n-are nimic comun cu teoria proporţiilor în artă, ci serveşte numai pentru a standardiza ceea ce pot fi denumite măsurătorile comerciale: 1 stinjen marin (ὀργυία) = 7 picioare (πόδες) = 2,07 m, fiecare picior fiind de 0,296 m. Deci nu se face nici o încercare de a diviza proporţional silueta umană pe care se realizează aici demonstraţia acestor măsurători.

[13] Despre teoreticienii proporţiilor menţionaţi de Vitruviu — Melantius, Pollis, Demofilus, Leonidas, Eufranor, ş.a. — nu ştim nimic altceva decît numele. Kalkmann (*Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst* Berliner Winckelmannsprogram, No. 53, 1893, p. 43 şi urm.) a încercat totuşi să urmărească afirmaţiile lui Vitruviu cu privire la măsurători pînă la canonul lui Eufranor. Un articol mai recent al lui Foat (în *Journal of Hellenic Studies*, XXXV, 1914, p. 225 şi urm.) nu a reprezentat un pas hotărîtor în informaţia noastră cu privire la teoria proporţiilor în Antichitate.

[14] Galen, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3

Scanned with CamScanner

tuturor părţilor faţă de toate celelalte, aşa precum se indică în canonul lui Policlet".

În primul rînd, pasajul confirmă ceea ce s-a presupus de la început: şi anume caracterul pur antropometric al „canonului" lui Policlet, adică faptul că nu urmărea să faciliteze tratarea compoziţională a blocurilor de piatră sau a suprafeţelor de zi, ci exclusiv să stabilească proporţiile „obiective" ale fiinţei omeneşti normale; acesta nu predetermina în nici un chip măsurătorile „tehnice". Artistului care respecta acest canon nu i se cerea să evite redarea variaţiilor mimetice şi anatomice, sau utilizarea racursiurilor, sau chiar, dacă era cazul, corectarea dimensiunilor personajului său, ţinînd seama de experienţa vizuală subiectivă a privitorului (ca în situaţiile în care sculptorul alungeşte porţiunile superioare ale unui personaj plasat la înălţime sau îngroaşă partea îndepărtată a unui profil întors pe trei sferturi). În al doilea rînd mărturia lui Galen caracterizează principiul ce stă la baza teoriei proporţiilor a lui Policlet drept ceea ce ar putea fi denumit prin „organic".

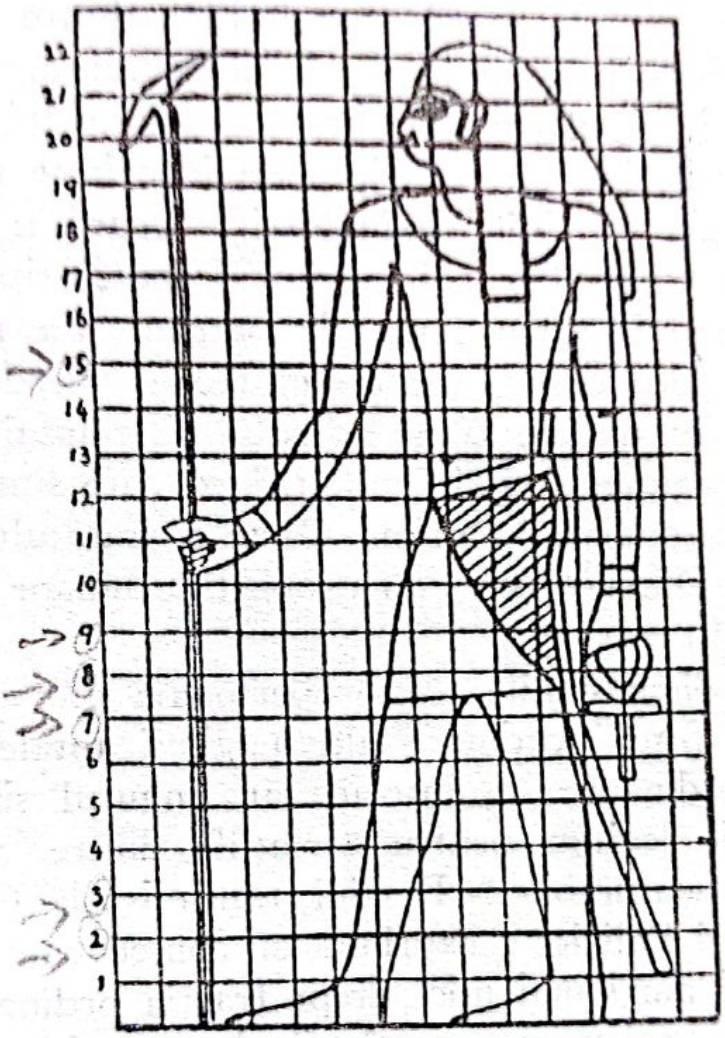
După cum ştim, artistul teoretician din Egipt construia mai întîi o reţea de pătrate egale[15] şi apoi insera în această reţea contururile personajului său — fără să se preocupe dacă fiecare linie a reţelei coincide cu una din articulaţiile semnificative ale trupului din punct de vedere organic.

---

[15] Unitatea însăşi este egală cu înălţimea labei piciorului de la talpă pînă la limita superioară a gleznei şi a fost de curînd denumită drept „un pumn" sau $1\frac{1}{3}$ din „lăţimea unei palme" (vezi Iversen, citat la p. 22). Oricum, relaţia dintre această unitate şi dimensiunile membrelor individuale, chiar şi faţă de laba piciorului în sine, variază; de fapt este întrucîtva îndoielnic dacă s-a urmărit chiar să se stabilească o asemenea relaţie. În canonul „timpuriu" lungimea labei piciorului este în general egală cu 3 unităţi (vezi, totuşi, Edgar, *Travaux*, p. 145), în cel „tîrziu", cu aproape $3\frac{1}{2}$ etc.

Scanned with CamScanner

Putem remarca, de pildă, că în cadrul „canonului tîrziu" (Ilustr. 1 în text) orizontalele 2, 3, 7, 8, 9, 15 traversează o serie de puncte total nesemnificative. Artistul teoretician din Grecia proceda



1. „Canonul tîrziu" al artei egiptene, după *Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*, XXVII, 905, p. 144

într-un chip opus. El nu pornea de la o rețea construită mecanic în care să înscrie ulterior personajul; el începea în schimb cu personajul uman, împărțit organic în tors, membre și părți ale membrelor și ulterior încerca să stabilească modul în care se relaționau aceste părți între ele și față de întreg. Cînd, așa cum afirma Galen, Policlet descria raportul adecvat dintre un deget și altul, descria raportul adecvat dintre un deget și altul, deget și mînă, mînă și antebraț, antebraț și braț și

Scanned with CamScanner

în fine fiecare mădular luat în parte și întregul trup, era o dovadă că în teoria proporțiilor din Grecia clasică se abandonase ideea de a construi trupul pe baza unui modul absolut, ca și cînd s-ar fi recurs în construcție la blocuri mici și egale: se urmărea stabilirea relațiilor dintre membrele diferențiate anatomic și deosebite unele de altele, și întregul trup. La baza canonului lui Policlet nu stă deci un principiu de identitate mecanică, ci un principiu de împărțire organică; ar fi fost total imposibil să încorporezi toate stipulațiile canonului într-o rețea de pătrate. Ca să ne facem o idee despre caracterul teoriei pierdute a grecilor, nu trebuie să ne adresăm sistemului proporțiilor egiptene, ci sistemului după care sînt măsurate personajele în prima Carte a tratatului lui Albrecht Dürer privitor la proporțiile umane (Ilustrația 7 în text).

Toate dimensiunile acestor personaje sînt exprimate în fracții ordinare ale lungimii totale, iar fracția ordinară este într-adevăr singurul simbol matematic legitim pentru „relațiile dintre cantitățile comensurabile." Pasajul transmis de Galen arată că și Policlet a exprimat cu consecvență măsura unei părți mai mici drept fracția ordinară a unei părți mai mari — și, în final, a cantității totale — și că el nu s-a gîndit să exprime dimensiunile ca multipli a unui *modulus* constant. Tocmai această metodă — de a relaționa nemijlocit dimensiunile unele față de altele și de a le exprima una prin cealaltă, în loc de a le reduce separat la o unitate neutră unică ($x = \frac{y}{4}$, nu $x=1$, $y=4$) — realizează ceea ce devine raportul imediat evident denumit de Dürer „Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern", caracteristic pentru teoria clasică. Nu este de loc un fapt întîmplător că Vitruviu, singurul autor clasic de la care ne-au parvenit datele reale numerice în privința proporțiilor trupului uman (date ce evident erau preluate din surse

Scanned with CamScanner

greceşti), le formulează exclusiv ca fracţii ordinare ale lungimii trupului.[16] De asemenea s-a stabilit că în *Doriforul* lui Policlet dimensiunile celor

---

[16] Acest fapt a fost pe bună dreptate subliniat de Kalkmann (*op. cit.*, p. 9 şi urm.) combătîndu-i pe acei care ar fi fost înclinaţi să deducă din pasajul lui Galen descrierea unui sistem modular. Se pare că aceşti autori s-au lăsat induşi în eroare de δάκτυλος (deget), pe care le-au interpretat drept o unitate de măsură, cînd de fapt este cea mai mică unitate a trupului ce urmează a fi măsurat.

Pentru a simplifica lucrurile, enumăr lista măsurătorilor vitruviene:

a) faţa (de la linia de inserţie a părului la bărbie) $= \frac{1}{10}$ (din lungimea totală);

b) mîna (de la încheietură la vîrful degetului mijlociu) $= \frac{1}{10}$;

c) capul (din creştet pînă la bărbie) $= \frac{1}{8}$;

d) de la mărul lui Adam pînă la linia de inserţie a părului $= \frac{1}{6}$;

e) de la mărul lui Adam pînă la creştet $= \frac{1}{4}$;

f) lungimea labei piciorului $= \frac{1}{6}$;

g) lungimea antebraţului $= \frac{1}{4}$;

h) lăţimea toracelui $= \frac{1}{4}$.

În continuare se specifică faptul că faţa este divizată în trei părţi egale (frunte, nas, partea inferioară incluzînd gura şi bărbia), şi că întregul trup sting drept, cu braţele larg deschise, se înscrie într-un pătrat; iar atunci cînd poziţia este cu braţele şi picioarele larg desfăcute se încadrează într-un cerc al cărui centru este ombilicul. [Pentru originea cosmologică a ultimelor specificaţii menţionate, vezi F. Saxl, citat la p. 22.]

Afirmaţiile (a) şi (c) sînt evident în contradicţie cu afirmaţiile (d) şi (e), potrivit cărora ar rămîne $\frac{1}{12}$ în loc de $\frac{1}{40}$ pentru porţiunea superioară a craniului. Deoarece numai ultima valoare poate fi corectă, denaturarea textului se produce probabil în afirmaţia (d) sau (e). Tocmai de aceea teoreticieni ai Renaşterii, de pildă Leonardo, au introdus o serie de corecţii aici (vezi mai jos, nota 83).

mai importante părţi ale corpului omenesc pot fi exprimate prin asemenea fracţii.[17]

Caracterul antropometric şi organic al teoriei clasice a proporţiilor este legat intrinsec de o a treia caracteristică, ţelul său evident normativ şi estetic. Acolo unde sistemul egiptean îşi propune drept unic scop să reducă ceea ce este convenţional la o formulă fixă, canonul lui Policlet pretinde că surprinde frumuseţea. Galen îl denumeşte în mod expres drept o definiţie a ceea ce „intră în alcătuirea frumuseţii" (κάλλος συνίστασθαι). Vitruviu îşi prezintă scurta listă a măsurătorilor drept „dimensiuni ale acelui *homo bene figuratus*". În vreme ce singura afirmaţie care poate fi urmărită în timp pînă la Policlet sună după cum urmează: τὸ γάρ εὖ παρὰ μικρὸν διά πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι,[18] „frumosul iese la iveală, încetul cu încetul, prin îmbinarea mai multor numere". Astfel canonul lui Policlet era menit să materializeze o „lege" a esteticii, şi faptul, că a putut imagina o asemenea „lege" numai sub forma unor relaţii ce pot fi exprimate în termeni de fracţii, este fundamentul caracteristic pentru gîndirea clasică. Cu unica excepţie a lui Plotin şi a urmaşilor săi, estetica clasică identifica principiul frumuseţii cu consonanţa reciprocă a părţilor şi prin raportarea cu întregul.[19]

Grecia clasică a opus deci codului inflexibil, mecanicist, static şi convenţional al meşteşugarului

---

[17] Kalkmann, *op. cit.*, pp. 36—37.

[18] E. Diels, în *Archäologischer Anzeiger*, 1889, No. I, p. 10.

[19] Pare potrivit ca la acest punct să discutăm cele trei concepte pertinente ale teoriei estetice a lui Vitruviu: *proportio*, *symmetria*, şi *eurhytmia*. Dintre toate *eurhytmia* prezintă cele mai puţine dificultăţi. Aşa cum am menţionat nu o dată (vezi de asemeni Kalkmann, *op. cit.*, p. 9 şi urm., nota, şi p. 38 şi urm., nota) totul depinde de aplicarea corectă a acestor „rafinamente optice" care amplificînd sau diminuind dimensiunile obiectiv corecte, neutralizează deformările subiective ale operei de artă. Deci, conform lui Vitruviu I, 2, *eurhythmia* este o „venusta species commodusque aspectus" (adică „o înfăţişare plăcută şi un aspect potrivit"); este însuşirea distinctivă a ceea ce Philo Mechanicus (citat de Kalkmann) numeşte τὰ δμόλογα τῇ δράσει καὶ εὔρυθμα φαινόμενα a „ceea ce apare în conformitate cu şi euritmic faţă de simţul văzului. În arhitectură înseamnă de pildă în-

egiptean un sistem de relaţii elastic, dinamic, şi cu relevanţă estetică. Şi este fapt demonstrabil că acest contrast era cunoscut încă din timpuri şi mai vechi. Diodor din Sicilia relatează, în capitolul al nouăzeci şi optulea al primei cărţi, următoarea isto-

---

groşarea coloanelor din colţuri ale templelor peripterale, care datorită iradiaţiei ar apărea mai subţiri decît celelalte; sau curburile stilobatelor şi epistilelor. Diferenţa între *proportio* şi *symmetria* este cu atît mai greu de determinat deoarece amîndoi termenii se mai folosesc şi acum dar au preluat o semnificaţie fundamental diferită. În accepţiunea vitruviană, după cîte mi se pare, *symmetria* („simetria" în sensul ei iniţial) reprezintă faţă de *proportio* ceea ce reprezintă definirea normativă faţă de materializarea normativă. *Symmetria*, definitivă (în I, 2) drept „ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus" („armonia adecvată ce rezultă din părţile componente ale operei înseşi şi corespondenţa metrică ce rezultă din părţile separate în relaţie cu aspectul întregii configuraţii") este ceea ce poate fi denumit principiul estetic: relaţia reciprocă între membre şi consonanţa dintre părţi şi întreg. *Proportio*, pe de altă parte, definită (în III, 1) drept „ratae partia membrorum in omni opere totiusque commodulatio" („coordonarea metrică, pe tot cuprinsul operei dintre *rata pars* [modul, unitate] şi întreg"), este metoda tehnică prin care aceste relaţii armonioase sînt, ca să folosim expresia lui Dürer, „traduse în practică": arhitectul determină un modul (*rata pars*, ἐμβάτης) prin multiplicarea căruia (IV, 3) obţine dimensiunile metrice reale ale operei — asemenea situaţiei în care un arhitect modern, după ce a decis să contruiască un *living-room* proporţionat în raportul 5 : 8, îi fixează dimensiunile reale ca 18′9″ pe 30′. *Proportio*, deci nu este acel ceva care determină frumuseţea, ci numai care să asigure materializarea în fapt, iar Vitruviu este extrem de consecvent atunci cînd caracterizează *proportio* drept acel ceva prin care *symmetria efficitur*, insistînd totodată că la rîndu-i *proportio* trebuie să se afle „în consonanţă cu simetria" (*„universaeque proportionis ad symmetriam comparatio"*). Pe scurt, *proportio*, tradusă cel mai bine prin „reducerea la scară", este o metodă a tehnicii arhitecturale, care din punct de vedere clasic prezintă o slabă relevanţă pentru artele figurative. Este perfect logic faptul că Vitruviu nu include trecerea în revistă a proporţiilor umane în expunerea asupra conceptului de *proportio* ci asupra celui de *symmetria* şi că, aşa cum am mai remarcat, nu le exprimă ca multipli ai unui modul, ci ca fracţii ale întregii lungimi a trupului. El consideră utilizarea modulului, *commodulatio*, doar o metodă de măsuri practice; în timp ce îşi imaginează „armonia adecvată" a dimensiunilor, a căror determinare trebuie să preceadă această *commodulatio*, numai în termenii unor relaţii (exprimabile prin fracţii) care derivă din arti-

Scanned with CamScanner

risire: În vremi de mult apuse (mai exact în secolul al şaselea î.e.n.) doi sculptori, Telekles şi Teodoros, au realizat o statuie de cult îmbinînd două părţi distincte; în timp ce primul şi-a pregătit partea sa în Samos, cel de al doilea şi-a lucrat-o la Efes; iar atunci cînd au fost puse laolaltă cele două jumătăţi s-au îmbinat perfect. Povestea spune în conţinuare că această metodă de lucru nu reprezenta ceva obişnuit la greci ci la egipteni. Pentru că la ei „proporţiile statuii nu erau stabilite, ca la greci, în conformitate cu experienţa vizuală" (ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὅρασιν φαντασίας), ci de îndată ce blocurile erau tăiate din carieră, cioplite şi fasonate, dimensiunile erau stabilite şi ele (τὸ τηνικαῦτα) de la cea mai mare pînă la cea mai mică.[20] Diodor ne spune că în Egipt întregul trup[21] era subdivizat în 21¼ părţi egale;[22] deci odată ce era luată

---

cularea organică a trupului (sau, dacă este cazul, a clădirii) însuşi. Vezi, de asemenea, Kalkmann, *op. cit.*, p. 9, nota 2; „*Proportio* afectează numai construcţia cu ajutorul modulului, *rata pars*. *Symmetria* este un factor adiţional: membrele trebuie să se raporteze adecvat şi frumos unele faţă de altele, un postulat ce n-a fost încă invocat de *proportio*"; drept sursă suplimentară, A. Jolles, *Vitruvs Aesthetik* (Diss., Freiburg, 1906, p. 22 şi urm.)

[20] Există o corespondenţă remarcabilă între această descriere şi versul din Isaia 44 : 13, în care activitatea „făcătorului de idoli" (asiro-babilonieni) este descrisă după cum urmează: „Lemnarul întinde sfoara; face un semn cu plumbul, el lucrează cu sculele lui, şi măsoară cu compasul. El face lucrul lui după chipul unui om, după frumoasa înfăţişare a unui pământean, ca să fie aşezat într-o casă..."

[21] Ar trebui remarcat faptul că atunci cînd Diodor se referă la greci spune συμμετρία („proporţia armonioasă") iar atunci cînd se referă la egipteni, κατασκευή („structură", „ţesătură")

[22] Aici apare o uşoară eroare, în sensul că sînt douăzeci şi două de diviziuni. Dar principiul este foarte bine înţeles, mai cu seamă faptul că pentru creştetul capului este rezervat un spaţiu mic (o pătrime) în afara reţelei propriu-zise. Demn de menţionat este şi discernămîntul de istoric de artă cu care Diodor percepe afinităţile stilistice dintre arta egipteană şi cea greacă arhaică, aşa încît ambele pot fi tratate drept una, prin opoziţie cu stilul clasic. Vezi, de asemenea, capitolul precedent, unde se discută despre fondatorul mitic al sculpturii greceşti: τόν τε ῥυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Δαιδάλου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἕλλησι.

hotărîrea asupra dimensiunii personajului, artiştii puteau să-şi împartă lucrul chiar dacă-l executau în locuri diferite, realizînd totuşi o îmbinare exactă a părţilor.

Fie adevărat sau nu, conţinutul anecdotic al acestei povestiri dovedeşte un discernămînt fin cînd face distincţia nu numai între arta egipteană şi arta greacă clasică, dar şi dintre teoriile proporţiilor egiptene şi cele ale Greciei clasice. Povestea lui Diodor este relevantă nu numai prin faptul că reprezintă o confirmare a existenţei unui canon egiptean, ci şi pentru că subliniază semnificaţia sa unică în producerea unei opere de artă. Nici cel mai dezvoltat canon nu le-ar fi dat posibilitatea unor artişti să săvîrşească ceea ce se relatează despre Telekles şi Teodoros în momentul în care proporţiile „tehnice" ale operei de artă începusera să difere de datele „obiective" înscrise în canon. Doi sculptori greci din secolul al cincilea, ca să nu mai vorbim de secolul al patrulea, chiar dacă ar fi ajuns la o înţelegere clară atît asupra sistemului proporţiilor după care să se ghideze cît şi asupra mărimii totale a personajului ce urma să fie sculptat, n-ar fi putut lucra o porţiune independent unul de altul: chiar dacă ar fi aderat cu stricteţe la un canon de măsurători stipulat, ei ar fi fost liberi în privinţa configuraţiei formale.[23] Contrastul pe care Diodor vrea să-l scoată în evidenţă nu poate fi deci interpretat, aşa cum s-a presupus, că, prin opoziţie cu egiptenii, grecii nu aveau nici un canon ci îşi stabileau proporţia personajelor „din

---

[23] Trebuie deci să ne delimităm faţă de Jolles, *op. cit.*, p. 91 şi urm., cînd leagă pasajul nostru de o dihotomie despre care presupune că ar fi existat chiar în arta clasică greacă — o dihotomie pe care o caracterizează drept o opoziţie între o concepţie „simetrică" şi una „euritmică" asupra artei, cea din urmă, dar nu şi prima bazată se pare pe κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία. Istorioara lui Diodor despre Telekles şi Teodoros nu se referă de loc la conceptul de συμμετρία *(simetria)*; de fapt, el foloseşte expresia συμμετρία cu referire tocmai la acel stil clasic — şi în ce-i priveşte pe Telekles şi Teodoros — mai „modern", care, potrivit lui Jolles, ar marca o concepţie non- „simetrică", adică „euritmică", asupra artei.

ochi"[24] — ca să nu ne mai referim la faptul că Diodor, cel puţin prin tradiţie, aflase probabil de eforturile lui Policlet. De fapt Diodor intenţionează să sugereze că pentru egipteni canonul proporţiilor era, în sine, suficient pentru a predetermina rezultatul final (şi, tocmai de aceea, putea fi aplicat „la faţa locului" de îndată ce blocurile de piatră erau fasonate); în vreme ce din punctul de vedere al artei greceşti pe lîngă canon era nevoie de ceva total diferit: observaţia vizuală. El mai vrea să sublinieze faptul că sculptorul egiptean, asemeni unui pietrar, avea nevoie doar de dimensiuni pentru a-şi întocmi opera, şi, că bazîndu-se întru totul pe ele, putea reproduce — sau, mai exact, produce — personaje în orice loc şi în oricîte fragmente; pe cînd, spre deosebire de el, artistul grec nu-şi putea transpune imediat canonul în piatră ci era obligat, de la caz la caz, să-l confrunte cu κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία, adică, cu „un model vizual" care lua în considerare flexibilitatea organică a trupului ce trebuia reprezentat, diversitatea racursiurilor care se înfăţişau privirilor artistului şi poate chiar şi de condiţiile anume în care trebuie privită opera finisată. Nu mai e nevoie să remarcăm că toate acestea supun sistemul canonic de măsurători la nenumărate schimbări în momentul în care este pus în practică.[25]

Contrastul pe care urmăreşte să-l evidenţieze istorioara lui Diodor şi pe care-l reliefează într-adevăr cu o pregnanţă deosebită este în fond un contrast între „reconstrucţie" şi „imitaţie" (μίμησις), între o artă guvernată în întregime de un cod me-

---

[24] Aşa cum a făcut Wahrmund în traducerea sa din Diodor (1869). Acest punct de vedere a fost în mod judicios respins de Kalkmann (*op. cit.*, p. 38, notă) ca fiind în contradicţie cu însuşi conceptul de συμμετρία care implică de la sine faptul că opera de artă nu se modelează pur şi simplu „din ochi", ci depinde de norme de măsurare bine stabilite.

[25] A presupune, aşa cum face Kalkmann, că Diodor se gîndeşte aici exclusiv la *temperaturae* „euritmice" mi se pare o interpretare prea dogmatică.

Scanned with CamScanner

canic şi matematic şi una care, deşi se conformează regulilor, lasă totuşi loc acelui aşa zis *irationale* al libertăţii artistice.[26]

III. Stilul artei medievale (poate cu excepţia fazei cunoscută drept Apogeul gotic) văzut în opoziţie cu cel al Antichităţii clasice, este îndeobşte definit drept „al planului" (flächenhaft). În comparaţie cu arta egipteană, totuşi, ar trebui definit drept pur şi simplu „al transpunerii în plan" (verflächigt). Pentru că diferenţa dintre „planitatea" egipteană şi cea medievală constă în faptul că la prima motivele de adîncime sînt total anulate în timp ce la ultima ele sînt numai devalorizate. Reprezentările egiptene sînt plane pentru că arta egipteană nu redă decît ceea ce poate *de facto* fi prezentat în plan; reprezentările medievale par plane deşi arta medievală redă ceea ce nu poate *de facto* fi prezentat în plan. Acolo unde egiptenii pur şi simplu exclud profilul de trei-sferturi şi direcţiile oblice ale torsului ori ale mădularelor, stilul medieval, presupunînd mişcarea liberă a anticilor, admite şi pe una şi pe cealaltă (de fapt profilul de trei-sferturi este regula în timp ce profilul total şi perspectiva frontală constituie excepţii). Totuşi aceste poziţii nu mai sînt exploatate cu scopul de a crea o iluzie de reală adîncime; de vreme de mijloacele de modelare şi umbrire eficiente din punct de vedere optic fuseseră abandonate, aceste poziţii sînt, de regulă, exprimate printr-o manevrare a contururilor lineare şi a suprafeţelor plane de culoare.[27] Astfel în arta me-

---

[26] De aici reiese că Leon Battista Alberti, care, oricît de straniu ar părea, menţionează şi el posibilitatea de a produce o statuie din două părţi executate în două locuri diferite (*Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitschek, ed. [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI], Wien, 1877, p. 199), consideră această posibilitate numai în legătură cu necesitatea de a duplica cu precizie o statuie existentă; el nu se referă la ea pentru a ilustra o metodă de creaţie artistică ci pentru a sublinia acurateţea unei metode de transfer pe care el însuşi o inventase.

[27] La apogeul Evului Mediu chiar şi formele luminilor puternice şi ale umbrelor tind să îngheţe în elemente liniare pure.

Scanned with CamScanner

dievală întîlnim o mare varietate de forme care pot fi descrise din punct de vedere pur tehnic drept rezultat al „racursiului". Dar, deoarece efectul lor nu se sprijină pe mijloace optice, ele nu ne apar drept „racursiuri" în sensul în care e folosit termenul în general. De pildă, labele picioarelor aşezate oblic, lasă adeseori impresia că atîrnă, şi nu că ar fi redate din faţă; iar o perspectivă de trei-sferturi a umerilor, redusă la o expresie plană, tinde să sugereze ghebul unui cocoşat.

În asemenea condiţii teoria proporţiilor trebuia orientată spre noi ţeluri. Pe de o parte aplatizarea formelor trupului era incompatibilă cu antropometria antică ce pornea de la ipoteza că personajul există ca un monolit tridimensional; pe de altă parte, mobilitatea nelimitată a acestor forme, o moştenire irevocabilă a artei clasice, nu mai permitea acceptarea unui sistem care, în mod similar celui egiptean, ar fi predeterminat dimensiunile „tehnice" cît şi pe cele „obiective". Astfel Evul Mediu s-a văzut pus în faţa aceleiaşi alternative ca şi Grecia clasică; dar s-a văzut forţat să facă o alegere opusă. Identificînd dimensiunile „tehnice" cu cele „obiective", la egipteni teoria proporţiilor avusese posibilitatea să combine caracteristicile antropometriei cu cele ale unui sistem de construcţii; la greci prin abolirea acestei identităţi teoria proporţiilor se văzuse nevoită să renunţe la ambiţia de a determina dimensiunile „tehnice"; sistemul medieval a renunţat la ambiţia de a le determina pe cele „obiective": s-a rezumat la a organiza aspectul plan al tabloului. Acolo unde metoda egipteană fusese construcţională şi cea a Greciei clasice antropometrică, cea a Evului Mediu poate fi descrisă drept schematică.

Totuşi, în cadrul teoriei medievale a proporţiilor pot fi remarcate două tendinţe. Desigur ele nu sînt în dezacord, în măsura în care amîndouă se bazează pe principiul schematizării planimetrice; dar ele se deosebesc în măsura în care acest principiul este interpretat în două moduri deosebite: cel bizantin şi cel gotic.

Scanned with CamScanner

Teoria bizantină a proporţiilor, care ca reflex al influenţei enorme a artei bizantine, a exercitat de asemenea o importantă înrîurire în Occident (vezi Fig. 19), continuă să trădeze repercusiunile tradiţiei clasice în faptul că aceasta îşi realiza schema luînd drept punct de pornire articularea organică a corpului omenesc: ea accepta faptul fundamental că părţile corpului sînt puse în evidenţă unele în raport cu altele de către natură. Dar era total neclasică prin aceea că măsurătorile acestor părţi nu mai erau exprimate prin fracţii ordinare, ci printr-o aplicare oarecum grosieră a sistemului modulului sau unităţii. Dimensiunile unui trup aşa cum acesta apărea într-un singur plan — tot ceea ce exista în afara planului era neluat în seamă cu bună ştiinţă — erau exprimate în lungimi de cap — sau mai precis, în lungimi de faţă (în italiană: *viso* sau *faccia*, adeseori redată şi prin *testa*),[28] lungimea întregului trup totalizînd în mod curent nouă asemenea unităţi. Astfel, conform lucrării *Manualul zugravului de la Muntele Athos*, feţei i se rezervă o unitate, torsului trei, cîte două pentru părţile superioare şi inferioare ale piciorului, $\frac{1}{3}$ (=o lungime de nas) pentru creştetul capului, $\frac{1}{3}$ pentru înălţimea labei piciorului şi $\frac{1}{3}$ pentru gît;[29] lăţimea unei jumătăţi de torace (inclusiv curbura umerilor) se consideră a repre-

[28] În sine acesta este un fapt caracteristic pentru starea de spirit a timpului. Din punct de vedere clasic, valorile metrice ale feţei, labei piciorului, antebraţului, mîinii, degetului, reprezentau un egal interes; acum este luată faţa, cîmpul de manifestare al expresiei spirituale, ca unitate de măsură, „datorită importanţei, frumuseţii şi divizibilităţii ei", aşa cum avea să se exprime Averlino Filarete cam pe la mijlocul secolului al cincisprezecelea; vezi *Antonio Averlino Filaretes Traktat über die Baukunst*, W. von Oettingen, ed. (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, serie nouă, III), Wien, 1890, p. 54.

[29] *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, Godehard Schäfer, ed., 1855, p. 82. În comentariul cu totul remarcabil al lui Julius v. Schlosser asupra lucrării lui Ghiberti *Comentarii* (*Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912,

zenta $1\frac{1}{3}$ unităţi, iar lungimea interioară a braţului şi antebraţului cît şi lungimea mîinii sînt fiecare considerate a fi egale cu unitatea.

Aceste specificări sînt foarte apropiate de acelea transmise de Cennino Cennini, teoreticianul peri-

---

II, p. 35), apare afirmaţia (însoţită de un semn de întrebare introdus de Schlosser însuşi) potrivit căreia după canonul de la Muntele Athos „înălţimea labei piciorului" este egală cu o unitate întreagă; aceasta reprezintă o uşoară inadvertenţă ce derivă din confuzia cu lungimea labei piciorului „de la gleznă la degete", care exact ca şi la Cennini reprezintă într-adevăr o unitate. Înălţimea labei piciorului, de asemenea în acord cu Cennini, este notată în mod express ca egalînd o lungime de nas, sau $\frac{1}{3}$ dintr-o unitate, şi aceasta plus gîtul şi creştetul capului (fiecare dintre ele reprezentînd tot $\frac{1}{3}$ constituie unitatea care completează lungimea totală a trupului pînă la nouă lungimi de faţă.

Valoarea documentară a specificaţiilor conţinute în *Manualul zugravului de la Muntele Athos* a fost, după părerea mea, subestimată în literatura recentă. Chiar şi dacă ediţia care ne-a parvenit este de dată destul de recentă şi (aşa cum o indică diverse expresii ca τὸ ναtουράλε) trădează influenţa unor surse italieneşti, mare parte din conţinutul de bază al documentului pare să aparţină unei practici folosite în perioada de apogeu a Evului Mediu. Că aşa stau lucrurile în privinţa capitolului despre proporţii, reiese pregnant din faptul că dimensiunile stabilite în canonul de la Muntele Athos pot fi concretizate de operele bizantine şi bizantinizante produse în secolul al doisprezecelea şi al treisprezecelea şi chiar şi mai înainte (vezi mai jos). Aceasta se aplică şi unor enunţuri ce nu pot fi urmărite în timp pînă în Antichitatea clasică, de pildă cele referitoare la divizarea întregului corp în nouă lungimi de faţă (zece, potrivit lui Vitruviu); enunţului potrivit căruia creştetul capului este egal cu o lungime de nas sau cu $\frac{1}{27}$ din înălţimea totală (potrivit lui Vitruviu, $\frac{1}{40}$), cît şi atribuirii unei lungimi de numai $\frac{1}{9}$ labei piciorului (potrivit lui Vitruviu, $\frac{1}{6}$). Astfel, de vreme ce proporţiile lui Cennini se coroborează cu cele de la Muntele Athos în toate aceste privinţe, nu trebuie trasă concluzia că normele de la Muntele Athos ar depinde de surse italieneşti,

Scanned with CamScanner

oadei de sfîrşit a Trecento-ului, cea mai mare parte din opiniile sale fiind ferm înrădăcinate în bizantinism. Afirmaţiile sale sînt în toate privinţele în acord cu cele din canonul de la Muntele Athos, cu excepţia că lungimea torsului (trei lungimi de faţă) este subdivizată prin două puncte specifice: adîncitura stomacului şi ombilicului, şi că înălţimea creştetului capului nu este determinată precis drept $\frac{1}{3}$ de unitate aşa încît — fără ea — rezultă o lungime totală de numai $8\frac{2}{3}$ *visi*. Începînd de la această dată canonul bizantin al lungimii de nouă feţe a pătruns în teoria artelor din perioadele următoare unde joacă un rol important pînă în secolele al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea[30] — uneori total neschimbat, ca în cazul lui Pom-

---

ci mai degrabă, că în Cennini supravieţuieşte o tradiţie bizantină.

Pe de altă parte nu se poate nega faptul că *Manualul Zugravului* încorporează multe elemente occidentale de dată recentă. În indicaţia pentru ilustrarea capitolului al doisprezecelea din *Apocalipsă*, de pildă, artistului i se sugerează să prezinte „Pruncul ridicat în slăvi într-un ştergar de către doi îngeri" (ed. Schäfer, p. 251), şi după cîte sînt informat aceasta este o inovaţie care îi aparţine lui Dürer, apărînd pentru prima oară în xilogravura sa B. 71. Ulterior, L. H. Heydenreich, „Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939, p. 1. şi urm., a putut dovedi că artiştii bizantini s-au familiarizat cu *Apocalipsa* lui Dürer prin intermediul gravurilor în lemn ale lui Holbein din Noul Testament publicat la Basel (Wolff) în 1523.

[30] Canoanele Renaşterii timpurii la care ne-am referit sînt citate în extrase de Schlosser, *op. cit.* Aş dori să adaug enunţurile mai puţin cunoscute din *Trattato di architettura civile e militare* al lui Francesco di Giorgio Martini (C. Saluzzo, ed., Turin, 1841, I, p. 229 şi urm.), care sînt interesante prin aceea că ele demonstrează încă o tendinţă marcată spre schematizarea planimetrică. Pentru perioada mai tîrzie s-ar putea menţiona, printre alţii, Mario Equicola, Giorgio Vasari, Raffaele Borghini şi Daniel Barbaro, ultimul dintre aceşti autori (*La practica della prospettiva*, Venezia, 1569, p. 179 şi urm.) transmite — alături de canonul vitruvian — un canon „invenţie proprie" care, totuşi, nu diferă de bine cunoscutul tip *nouă-teste* decît în aceea că $\frac{1}{3}$ dintr-un *testa*

ponius Gauricus, alteori cu slabe modificări ca în cazul lui Ghiberti și Filarete.

N-am nici un dubiu că originea acestui sistem care realizează măsurătorile pe bază numerică, dacă ne putem exprima astfel, trebuie căutată în Orient. E drept că o relatare cu totul dubioasă din Renașterea tîrzie (Philander) îi atribuie romanului Varro[31] un canon care — divizînd întreaga lungime a trupului în $9\frac{1}{3}$ *teste* — pare să fie îndeaproape înrudit cu sistemele discutate pînă acum. Dar în afară de faptul că literatura antică asupra artei nu prezintă nici urmă de asemenea canon[32] și că afirmațiile lui Policlet și Vitruviu sînt bazate pe un sistem total diferit (și anume, cel al fracțiilor ordinare), se poate dovedi că antecedentele tradiției reprezentate prin *Manualul zugravului de la Muntele Athos* și *Tratatul* lui Cennini au existat în Arabia. În scrierile „Fraților purității", o confrerie cărturărească arabă care a înflorit în secolele al nouălea și al zecelea, găsim un sistem de proporții ce premerge celor la care ne-am referit, exprimînd dimensiunile trupului

---

(adică o lungime de nas), este ridicată la statutul de modul făcîndu-se referire la ea sub denumirea de *pollice* („degetul mare"). În cazul acesta creștetul capului este echivalent cu lungimea unui deget mare, iar înălțimea labei piciorului și gîtul, fiecare în parte, cu $1\frac{1}{2}$ dintr-un deget mare. Astfel totalul final atinge $9\frac{1}{3}$ *teste*; celelalte 8 *teste* se distribuie în modul obișnuit.

[31] Schlosser, *op. cit.*, p. 35, notă. Treimea care rămîne în plus este repartizată genunchiului, element prin care acest canon pseudo-varronic apare oarecum analog aranjamentului lui Ghiberti. Ghiberti stabilește lungimea coapsei, inclusiv a genunchiului la $2\frac{1}{2}$ unități și scăzînd genunchiul la $2\frac{1}{6}$ unități, așa încît și aici, rămîne $\frac{1}{3}$ dintr-o unitate pentru genunchiul propriu-zis.

[32] Kalkmann, *op. cit.*, p. 11

Scanned with CamScanner

printr-un modul sau o unitate destul de mare.[33] Şi presupunînd că acest canon ar fi fost derivat din surse chiar şi mai vechi,[34] filiera sa nu pare să coboare în timp dincolo de perioada helenistică tîrzie, adică, la o vreme cînd s-a transformat întreaga înfăţişare a lumii, nu fără influenţă orientală, în lumina misticii numerelor; şi cînd, cu o deplasare generală dinspre concret spre abstract, însăşi matematica antică, culminînd şi ajungînd la un punct final prin Diofantos din Alexandria, a suferit propria ei aritmetizare.[35]

Canonul „Fraţilor purităţii" n-are deci nimic a face cu practicile artistice. Făcînd parte dintr-o cosmologie „armonică", nu era menit să furnizeze o metodă pentru redarea prin imagine a trupului uman, ci să ofere o perspectivă într-o armonie vastă care unifică toate părţile cosmosului prin corespondenţe muzicale şi numerice. De unde reiese că datele transmise aici nu se aplică adultului, ci copilului nou născut, o fiinţă care n-are decît o semnificaţie secundară pentru artele reprezentaţionale dar joacă un rol fundamental în gîndirea astrologică şi cosmologică.[36] Nu e o simplă întîmplare însă faptul că practica de atelier bizantină a adoptat un sistem de măsuri formulat pentru un scop cu totul diferit uitîndu-i în cele

---

[33] F. Dieterici, *Die Propädeutik der Araber*, Leipzig, 1865, p. 135. şi urm. Aici, totuşi, nu lungimea feţei este unitatea acceptată ci „lăţimea mîinii", care reprezintă $\frac{4}{5}$ din lungimea feţei.

[34] Potrivit unei informaţii amabile datorată Profesorului Helmut Ritter, pînă acum nu au mai fost descoperite în surse arabe alte enunţuri în privinţa porporţiilor corpului omenesc. Ne-au parvenit, totuşi, indicaţii pentru proporţiile literelor; acestea, la rîndul lor, sînt bazate pe un sistem modular mai degrabă decît pe un principiu de fracţii ordinare.

[35] M. Simon, *Geschichte der Mathematik im Altertum in Verbindung mit antiker Kulturgeschichte*, Berlin, 1909, pp. 348, 357

[36] Pruncul nou născut este, de fapt, acea fiinţă în care puterea forţelor ce controlează universul, mai cu seamă influenţa stelelor, se resimte mai direct şi mai exclusiv decît la adult, care este determinat de multe alte condiţii.

Scanned with CamScanner

din urmă complet originea cosmologică. Oricît de paradoxal ar părea, un sistem de măsuri algebric sau numeric care reduce corpul la un unic modul, este — cu condiţia ca modulul să nu fie prea mic — mult mai potrivit cu tendinţa medievală spre schematizare decît sistemul clasic al fracţiilor ordinare.

Sistemul „fracţionar" a facilitat aprecierea obiectivă a proporţiilor umane, dar nu şi reprezentarea lor adecvată într-o operă de artă: un canon care transmitea relaţii mai degrabă decît cantităţi reale îi oferea artistului o idee simultană şi plastică cu privire la organismul tridimensional, dar nu o metodă pentru construirea succesivă a imaginii sale bidimensionale. Sistemul algebric, pe de altă parte, compensează pierderea elasticităţii şi a senzaţiei de însufleţire fiind imediat „construibil". Cînd artistul a ajuns să ştie, prin tradiţie, că multiplicarea unei unităţi specifice putea să-i dea toate dimensiunile de bază ale corpului, a fost în stare, prin folosirea succesivă a unor asemenea *moduli* să asambleze, dacă ne putem exprima astfel, fiecare personaj în planul reprezentaţional „fără să schimbe deschiderea compasului", cu foarte mare iuţeală şi aproape independent de structura organică a corpului[37]. În arta bizantină această metodă a stăpînirii grafice, schematizate, a proiectării în plan s-a păstrat pînă în perioada modernă: Adolphe Didron, primul editor al lucrării *Manualul zugravului de la Muntele Athos*, a constatat că zugravii de biserici de la începutul secolului al nouăsprezecelea mai utilizau încă o metodă prin care marcau dimensiunile individuale cu compasul şi le transferau apoi imediat pe zid.

---

[37] Odată canonul stabilit, el poate fi aplicat cu succes atît personajelor aşezate cît şi celor în picioare (Fig. 19). În acest exemplu „lungimea feţei" nu se socoteşte pînă la linia de inserţie a părului ci pînă la marginea şalului petrecut în jurul capului: pentru un stil funciarmente non-naturalist înfăţişarea grafică este mai importantă decît datele anatomice. Potrivit stipulaţiilor canonului această lungime a feţei determină automat lungimea mîinii.

Scanned with CamScanner

În consecinţă teoria bizantină a proporţiilor a considerat necesar să stabilească chiar şi măsurătorile detaliilor capului în termenii sistemului bazat pe moduli, luînd drept unitate lungimea nasului ($=\frac{1}{3}$ din lungimea feţei). Potrivit lucrării *Manualul zugravului de la Muntele Athos* lungimea nasului este egală nu numai cu înălţimea frunţii şi a părţii inferioare a feţei (ceea ce concordă cu canonul lui Vitruviu şi cu cea mai mare parte a canoanelor Renaşterii), dar şi cu înălţimea părţii superioare a capului, cu distanţa de la vîrful nasului la coada ochiului şi cu lungimea gîtului pînă la mărul lui Adam. Reducţia dimensiunilor verticale şi orizontale ale capului la o singură unitate a făcut posibil un procedeu care manifestă cu deosebită claritate vădita înclinaţie medievală spre schematizare planimetrică — un procedeu prin care nu numai dimensiunile dar chiar şi formele puteau fi stabilite *geometrico more*. Pentru că, atunci cînd măsurătorile capului, atît orizontale cît şi verticale, au fost exprimabile ca multiplii ai unei unităţi constante, „lungimea nasului", a apărut posibilitatea de a se determina întreaga configuraţie prin trei cercuri concentrice cu centrul la rădăcina nasului. Cel interior — avînd raza egală cu lungimea nasului delimitează fruntea şi pometii obrajilor; al doilea — cu raza egală cu două lungimi de nas — dă măsurătorile exterioare ale capului (inclusiv părul) şi conturează limita inferioară a feţei; cel exterior — cu raza egală cu trei lungimi de nas — trece prin mărul lui Adam formînd şi nimbul (Ilustr. 2 în text)[38]. Metoda are drept rezultat automat exagerarea specifică a înălţimii şi lăţimii craniului, care la personajele create în acest stil dă atît de des impresia că ar fi văzute de sus; respectiva metodă poate fi urmărită concret în timp pînă acolo unde se

[38] În plus, pupilele ochilor se află de obicei la mijlocul distanţei dintre rădăcina nasului şi circumferinţa primului cerc, iar gura divide distanţa dintre primul şi al doilea cerc într-o proporţie fie de 1 : 1, fie (în canonul de la Muntele Athos) de 1 : 2.

Scanned with CamScanner

întîlneşte cu utilizarea a ceea ce s-ar putea denumi „schema bizantină a celor trei cercuri" — o schemă care dovedeşte cît de puţin se sinchisea teoria medievală a proporţiilor, concentrată numai asu-

2. „Schema celor trei cercuri concentrice" a artei bizantine şi bizantinizante.

pra unei raţionalizări comode a dimensiunilor „tehnice", de impreciziunile „obiective". Canonul proporţiilor apare aici nu numai ca simptom al *Kunstwollen*-ului, ci aproape ca purătorul unei forţe stilistice speciale.[39]

Această „schemă a celor trei cercuri" — pe care o ilustrăm reproducînd o pagină a aceluiaşi manuscris din care am împrumutat Madona reprodusă în Fig. 19, manuscris ce conţine destul de multe capete construite (Fig. 20) — a fost extrem de populară în arta bizantină şi bizantinizantă: în Germania[40] cît şi în Austria (Fig. 21),[41] în Fran-

[39] În pictura bizantină, chiar şi obiceiul de a determina conturul capului cu ajutorul compasului a persistat pînă în perioada modernă; vezi Didron, *op. cit.*, p. 83, nota

[40] Numeroase exemple, de pildă în P. Clemen, *Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, *passim*

[41] Vezi, de pildă, P. Buberl, „Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg", *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission* ..., III, 1909, p. 25 şi urm., Fig. 61 şi 63. Pentru ilustraţii mai amănunţite vezi H. Tietze, *Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg* (*Oesterreichische Kunsttopographie*, VII), Wien, 1911. Potrivit informaţiilor mele, Buberl a fost cel dintîi care să remarce existenţa unui sistem de construcţie în perioadele pre-gotice. Vezi acum articolul lui K. M. Swoboda citat p. 22.

Scanned with CamScanner

ţa[42] cît şi în Italia[43], în pictura monumentală[44] cît şi în artele minore[45], dar mai cu seamă în nenumărate anluminuri de manuscrise.[46] Şi chiar şi acolo unde nu există — mai cu seamă în lucrările de format mai mic — o construcţie cu compas şi riglă, însuşi caracterul formelor indică frecvent derivaţia lor din schema tradiţională.[47]

În arta bizantină şi bizantinizantă, tendinţa spre schematizare planimetrică a mers atît de departe încît pînă şi capetele în profil pe trei sferturi erau construite într-o manieră analogă.[48] Exact ca şi în cazul feţei privită frontal, faţa în „racursiu" era construită pe baza unei scheme plane

---

[42] Vezi, spre exemplu, *Album de Villard de Honnecourt*, ediţie autorizată de Bibliothèque Nationale, Pl. XXXII (puternic bizantinizant chiar şi ca stil)

[43] Vezi, de pildă, capetele executate de Pietro Cavallini în S. Cecilia in Trastevere, bine reprodus în F. Hermanin, *Le Galerie nazionali d'Italia*, Roma, 1902, V, mai cu seamă Pl. II

[44] Inclusiv vitraliile; vezi, de pildă, vitraliul Apostolilor în nişa vestică rezervată corului în Catedrala din Naumburg.

[45] Vezi, spre exemplu, emailul reprodus în O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin-Neubabelsberg, 1914, II, p. 602, cît şi numeroase obiecte de ivoriu.

[46] Vezi, în special, A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des des 13. Jahrhunderts*, Strassburg, 1897, mai cu seamă Fig. 18, 44, 66, 93, 94

[47] Această schemă (care mai apare şi într-o formă abreviată avînd determinate cu ajutorul compasului conturul capului dar nu şi trăsăturile feţei) a fost uneori modificată pentru a evita elongarea „nefirească" a craniului: raportul razelor celor trei cercuri nu mai era socotit 1 : 2 : 3, ci 1: $1\frac{1}{2}$: $2\frac{1}{2}$. În acest caz înălţimea craniului este redusă la o unitate, iar gura nu mai cade în aria dintre primul şi al doilea cerc, ci chiar pe cel de al doilea cerc. Acesta este cazul picturilor murale din biserica Mînăstirii Nonnberg din Salzburg (vezi nota 41 şi Fig. 21) şi în alte cîteva cazuri, de pildă — aici deosebit de clar din pricina deteriorării picturii — la portretele Apostolilor din perioada romanică tîrzie, ce pot fi văzute pe paravanul despărţitor sudic al corului în porţiunea vestică (Sf. Petru) a Catedralei din Bamberg.

[48] Poate fi remarcat, de pildă, la capul Madonei Rucellai în S. Maria Novella dar nu şi la cel al Madonei din Academie executată de Giotto.

care opera cu moduli şi cercuri egale; şi această schemă era făcută să producă impresia unui racursiu pregnant, deşi total „incorect", exploatînd faptul că într-o „pictură", distanţele egale din punct de vedere grafic pot „semnifica" distanţe inegale din punct de vedere obiectiv.

Apărînd ca un soi de supliment la „sistemul celor trei cercuri" utilizat pentru faţă văzută frontal, această construcţie a profilului de trei sferturi era aplicabilă numai cu condiţia ca, fiind întors, capul să nu fie aplecat înainte ci numai înclinat spre dreapta sau spre stînga (Fig. 22, 23).[49] În cazul acesta, dimensiunile verticale rămînînd neschimbate, problema de rezolvat se limita la un racursiu schematic al dimensiunilor orizontale, şi aceasta se putea realiza în două situaţii: *primo*, unitatea obişnuită (o lungime de nas) trebuie să rămînă în continuare valabilă; *secundo*, trebuie ca, în ciuda schimbărilor cantitative, să se poată determina conturul capului printr-un cerc cu raza de două lungimi de nas, iar nimbul (dacă există) printr-un cerc concentric cu raza de trei lungimi de nas. Din pricina întoarcerii laterale, centrul acestui cerc sau al acestor cercuri, nu mai putea, evident, coincide cu rădăcina nasului, ci trebuia să se afle pe acea jumătate de faţă care este îndreptată spre noi; şi pentru a coincide cu un punct caracteristic al fizionomiei, exista tendinţa de a-l deplasa fie la coada ochiului, fie la extremitatea din exterior a sprîncenei sau la pupilă. Dacă acest punct pe care-l vom numi A este considerat centrul unui cerc cu o rază de două lungimi de nas, acest cerc defineşte curba craniului şi determină (la C) lăţimea jumătăţii întoarse a feţei;[50] efectul „racursiului" rezultă din faptul că distanţa AC (ce nu de-

[49] Capetele Madonelor sînt aproape fără excepţie înclinate spre dreapta (în raport cu poziţia privitorului).

[50] Se poate dovedi într-o formă oarecum rudimentară că această schemă a fost utilizată la un cap romanic în biserica Sf. Maria în Capitol din Köln (Clemen, *op. cit.*, Pl. XVII): cercul delimitînd conturul capului poate fi văzut clar, dar artistul nu l-a respectat cu stricteţe în timpul execuţiei.

Scanned with CamScanner

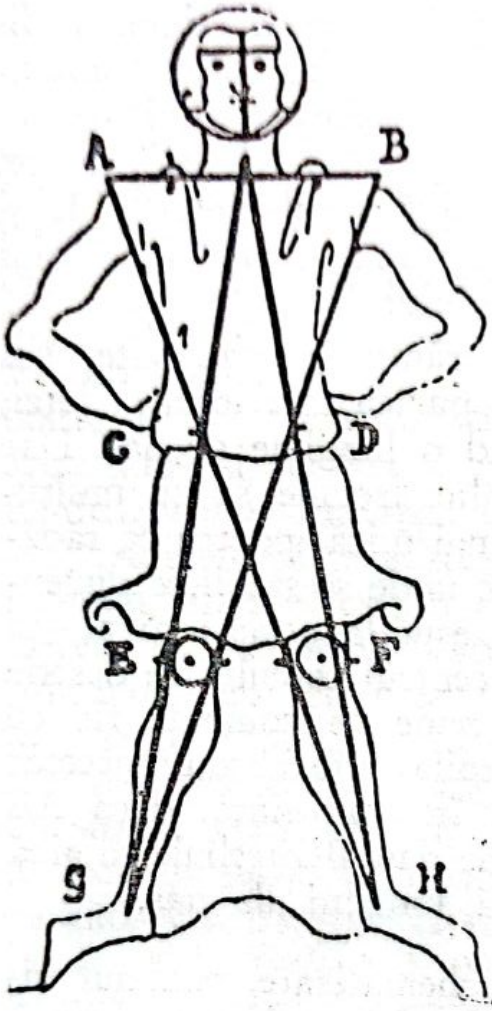
păşeşte două lungimi de nas), care în poziţia strict frontală „valorase" numai o jumătate din lăţimea capului, „valorează" mai mult decît atît în poziţia de trei sferturi, adică exact distanţa cu care este deplasat punctul A faţă de mediana feţei. Se poate realiza apoi o subdiviziune a dimensiunilor orizontale printr-o schematizare autentică medievală, adică, prin simpla divizare în două şi în patru a distanţei AC (drept urmare, bineînţeles, valoarea obiectivă a punctelor J, D şi K diferă în raport cu plasarea centrului cercului la coada sau în pupila ochiului).[51]

Dimensiunile verticale rămîn neschimbate, aşa cum am remarcat: nasul, partea inferioară a feţei, şi gîtul, fiecare dobîndind o lungime de nas. Dar fruntea şi creştetul capului trebuie să se mulţumească cu o dimensiune mai mică, pentru că rădăcina nasului (B), punct de unde se stabilesc dimensiunile verticale, nu mai este la acelaşi nivel (ca în imaginea frontală) cu centrul cercului ce descrie conturul craniului; de vreme ce coincide fie cu coada ochiului, fie cu pupila, este absolut necesar să se afle ceva mai sus. În consecinţă, dacă AE reprezintă două lungimi de nas, BL trebuie să aibă ceva mai puţin de două lungimi de nas.

În ciuda tendinţei spre schematizare, canonul bizantin se baza, cel puţin într-un anume grad, pe structura organică a trupului; iar tendinţa spre stabilirea geometrică a formelor era totuşi contrabalansată de un interes faţă de dimensiuni. Sistemul gotic — pe care-l desparte încă un pas de cel antic — serveşte aproape exclusiv la stabilirea contururilor şi a direcţiilor mişcării. Ceea ce vrea arhitectul francez Villard de Honnecourt să le transmită confraţilor săi drept „art de pourtraic-

[51] În primul caz, D (punctul median al lui AC) desemnează colţul interior al ochiului stîng, în al doilea caz, pupila; I (punctul median al lui AD) desemnează, în primul caz, pupila ochiului drept, în al doilea, colţul său interior. Astfel, în ambele cazuri se sugerează un „racursiu" prin faptul că măsuri egale din punct de vedere tehnic „semnifică" o valoare mai mare pe partea întoarsă de la noi decît pe cea întoarsă spre noi.

ture" este o „méthode expéditive du dessin" care n-are decît foarte puţin de a face cu măsurarea proporţiilor, şi de la bun început ignoră structura naturală a organismului. Aici personajul nu mai



3. Construcţia unei siluete văzute frontal după Villard de Honnecourt. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 19093, fol. 19

este de loc „măsurat", nici măcar prin raportare la lungimi de cap sau faţă; schema renunţa aproape complet la obiect, dacă ne putem exprima astfel. Sistemul de linii — conceput adeseori pur şi simplu din punct de vedere ornamental şi uneori pe deplin comparabil cu formele dantelăriilor gotice în piatră — este suprapus peste forma umană asemeni unui cadru mobil de sîrmă. Liniile drepte sînt mai de grabă „linii de ghidaj" decît linii de măsură: neavînd întotdeauna dimensiuni echivalente cu dimensiunile naturale ale corpului, ele determină înfăţişarea personajului numai în măsura în care poziţia lor indică direcţia în care se presupune că se mişcă membrele şi în măsura în care punctele lor de intersecţie coincid cu locuri

Scanned with CamScanner

unice şi caracteristice ale personajului. Astfel silueta bărbătească văzută în picioare (Ilustr. 3 în text) rezultă dintr-o construcţie care nu are absolut nici o legătură cu structura organică a corpului: personajul (minus capul şi braţele) se înscrie într-o pentagramă alungită pe verticală al cărei vîrf superior este retezat şi a cărei latură orizontală AB reprezintă cam o treime din laturile lungi AH şi BG.[52] În cazul acesta punctele A şi B coincid cu articulaţia umărului; G şi H cu călcîiele; J, punctul median al liniei AB determină locul mărului lui Adam; iar punctele care divid laturile lungi în treimi (C, D, E şi F) determină respectiv locul articulaţiilor, coapselor şi al genunchilor.[53]

Chiar şi capetele (de oameni sau animale) se construiesc nu numai din asemenea forme „naturale" precum cercurile, dar pînă şi din triunghiuri sau din mai sus numita pentagramă, care, în sine, este total străină de natură.[54] Personajele înfă-

---

[52] Astfel se creează o impresie falsă cînd, referindu-se la aceste personaje ale lui Villard, B. Haendcke, „Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V, 1912, p. 185 şi urm. (p. 188), vorbeşte de o „construcţie proporţională a întregii siluete pe tiparul celor opt feţe".

[53] Semnificaţia magică a pentagramei nu joacă de bună seamă un rol mai important în „pourtraicture" cînd este vorba de Villard, decît îl joacă semnificaţia mistică sau cosmologică a măsurătorilor numerice în canonul bizantin al proporţiilor umane.

[54] Asemenea „adjuvanţi în desen" supravieţuiesc, pentru că veni vorba, în practica de atelier pînă în perioada modernă; vezi, de pildă, J. Meder *Die Handzeichnung*, Wien, 1919, p. 254, unde acest obicei este caracterizat în mod corect drept „medieval". Poate fi observat chiar şi la Michelangelo; vezi desenul K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarotti*, Berlin, 1909—11, No. 200. O persistenţă mai deplină a ceea ce Villard de Honnecourt numea „pourtraicture" poate fi observată într-un manuscris francez de la mijlocul secolului al şaisprezecelea (acum la Washington, D. C., Biblioteca Congresului, Departamentul artelor, MS. 1) unde sînt schematizate tot solul de animale şi oameni într-o manieră cu totul villardescă — cu excepţia că, în conformitate cu data, metoda planimetrică a secolului al treisprezecelea este uneori combinată cu modul stereometric de abordare al teoreticienilor Renaşterii. [Vezi acum Panofsky, *Codex Huygens* (citat la p. 22), p. 119, Fig. 97—99]

Scanned with CamScanner

ţişînd animale — dacă se face totuşi un efort de articulare — sînt asamblate într-un mod cu totul neorganic, din triunghiuri, pătrate şi arcuri de cerc (Ilustr. 5 în text).[55] Şi chiar şi atunci cînd pare să domine un interes faţă de proporţii (cum e cazul capului de dimensiuni mari reprodus în Fig. 24, inclus într-un pătrat mare subdivizat în şase pătrate egale, latura fiecăruia fiind egală cu o lungime de nas ca în canonul de la Muntele Athos),[56] un pătrat orientat cu vîrful în sus, construit din diagonale şi înscris în pătratul mare (ca în planul orizontal tipic al ornamentelor gotice terminale) introduce imediat un principiu schematic, planimetric care determină mai degrabă forma decît proporţiile. Tocmai acest cap, pentru că ne-am referit la el, ne face să ne dăm seama că toate aceste lucruri nu sînt, aşa cum te-ai simţi tentat să presupui, o simplă fantezie (deşi par adeseori să se situeze chiar la graniţa ei): un cap dintr-un vitraliu contemporan aflat la Rheims (Fig. 25) corespunde exact construcţiei lui Villard nu numai în privinţa dimensiunilor[57], ci şi în aceea că trăsăturile feţei sînt evident determinate de ideea unui pătrat orientat cu vîrful în sus.

Villard de Honnecourt, asemeni artiştilor bizantini şi bizantinizanţi, a făcut o încercare interesantă de a aplica schema concepută pentru construirea aspectului frontal, poziţiei de trei sferturi; dar el a încercat să construiască personaje

---

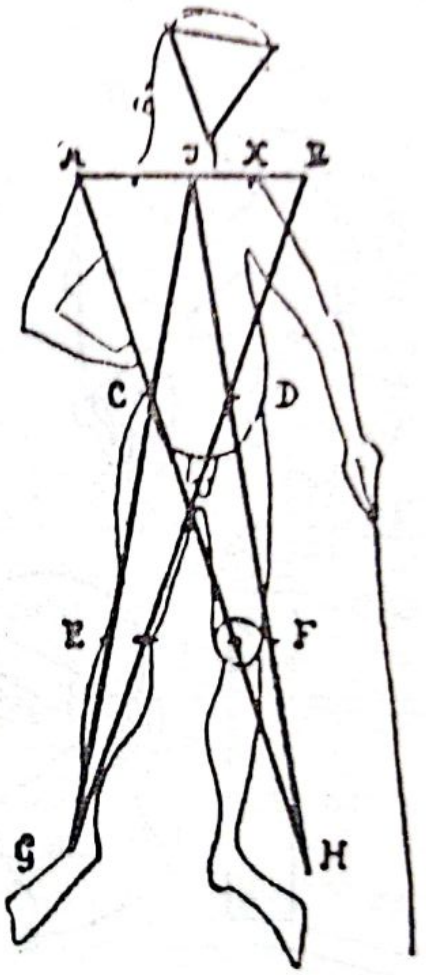
[55] Chiar şi personajele umane, cînd sînt zugrăvite şezînd sau în alte poziţii neobişnuite, sînt uneori obţinute printr-o combinare de triunghiuri, etc.; vezi, de pildă, Villard, P. XLII

[56] Deosebit de surprinzătoare este elongarea craniului care, ca şi în canonul de la Muntele Athos, este egală cu o lungime de nas. Faptul că unul din cele douăzeci şi şase de tipuri ale lui Dürer prezintă de asemenea o elongare a craniului de o lungime de nas n-ar trebui interpretat (împreună cu V. Mortet, „La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Dürer et de Léonard de Vinci", în *Mélanges offerts à Emile Chatelain*, Paris, 1910, p. 367 şi urm.) drept dovadă a unei legături reale.

[57] Singura deviere constă în mărirea relativă a globilor oculari.

Scanned with CamScanner

întregi mai degrabă decît capete şi a pornit la lucru într-un chip şi mai puţin diferenţiat şi într-un mod chiar şi mai arbitrar. (Ilustr. 4 în text). A utilizat schema pentagramei, descrisă mai

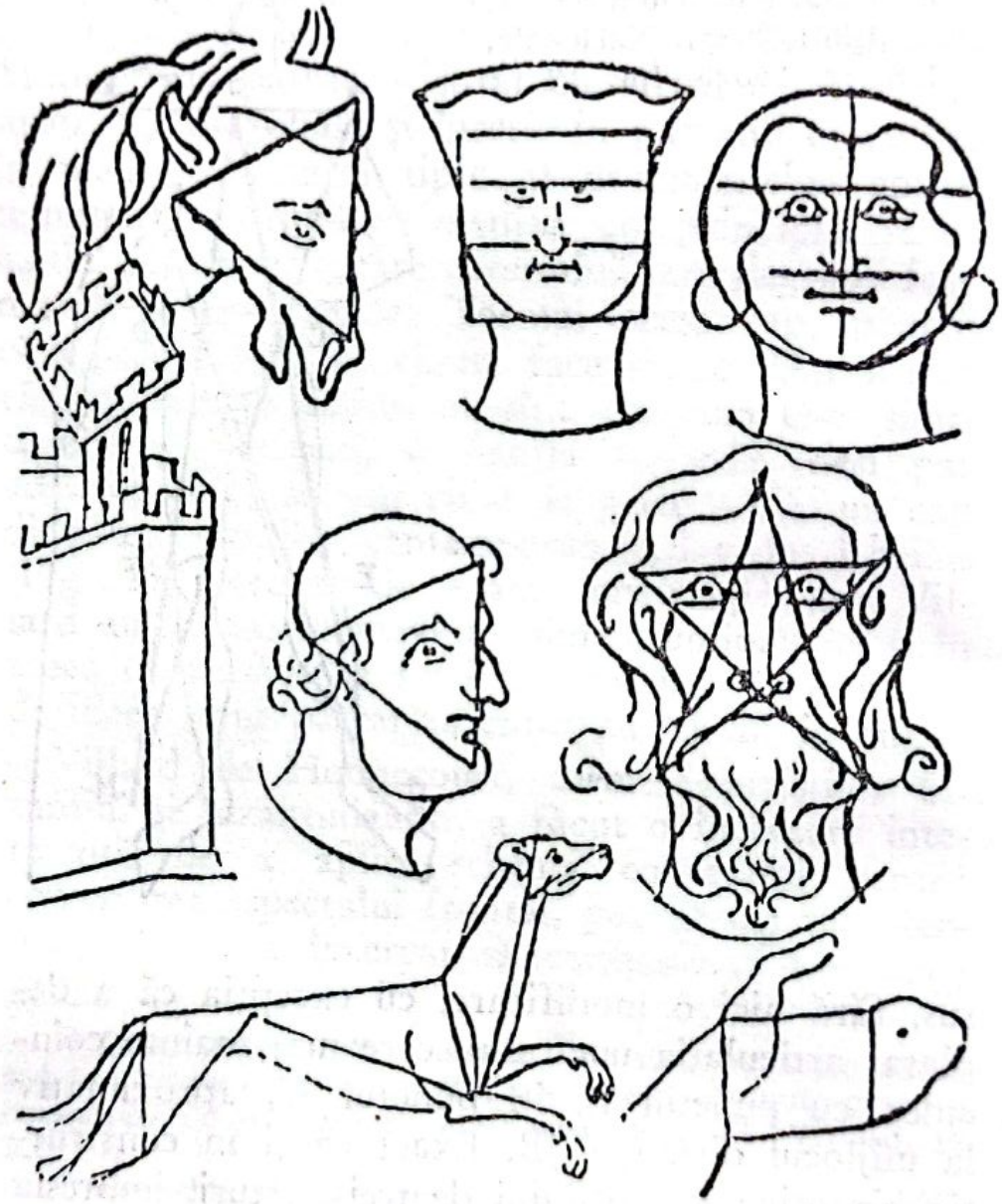


4. Construcţia unei siluete în poziţie de trei sferturi, după Villard de Honnecourt. Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 19093, fol. 19

sus, fără nici o modificare, cu excepţia că a deplasat articulaţia umărului, care mai înainte coincidea cu punctul B, în punctul X, aproximativ la mijlocul distanţei JB. Exact ca şi în construcţia bizantină a profilului de trei-sferturi, impresia de „racursiu" este astfel *realizată* încît aceeaşi lungime este făcută să „valoreze", pe partea îndepărtată de noi, cît jumătate din lăţimea totală a torsului, adică, distanţa de la mărul lui Adam la articulaţia umărului (JX), în timp ce în partea îndreptată spre noi ea nu reprezintă decît un sfert din lăţimea totală. Această construcţie stranie este poate exemplul cel mai concludent al unei teorii

Scanned with CamScanner

a proporţiilor care — „pour légièrement ouvrier“ — se preocupa exclusiv de o schematizare geometrică a dimensiunilor „tehnice“, în timp ce teoria clasică, pornind de la principii diametral opuse, se limitase la o determinare antropometrică a dimensiunilor „obiective“.



5. Villard de Honnecourt.
Construcţii de capete, mînă, ogar.
Paris, Bibliothèque Nationale,
MS. fr. 19093 fol. 18v.

IV. Importanţa practică a procedeelor caracterizate mai sus devenea, firește, deosebit de pregnantă acolo unde artistul era foarte strîns legat de tradiţia şi de stilul general al epocii sale: şi

Scanned with CamScanner

anume în arta bizantină şi în cea romanică.[58] În perioada următoare utilizarea lor pare să descrească şi goticul tîrziu din secolele al paisprezecelea şi al cincisprezecelea, bizuindu-se pe observaţia subiectivă şi pe sentimente tot atît de subiective, pare să fi respins toate adjuvantele construcţionale.[59]

Renaşterea italiană, totuşi, privea teoria proporţiilor cu o veneraţie neţărmurită; dar spre deosebire de Evul Mediu nu o mai considera un expedient de ordin tehnic, ci o materializare a unui postulat metafizic.

Este drept că Evul Mediu era pe deplin familiarizat cu interpretarea metafizică a structurii corpului omenesc. Am văzut un exemplu al acestui mod de a gîndi în teoriile „Fraţilor purităţii" iar speculaţiile cosmologice, axate pe corespondenţa decretată de divinitate între univers şi om (şi, deci, edificiul ecleziastic) au jucat un rol imens în filosofia secolului al doisprezecelea. În scrierile Sf. Hildegard din Bingen se face o expunere amplă în care proporţiile fiinţei umane sînt explicate prin planul armonios al creaţiei divine.[60] Oricum, în măsura în care teoria medievală a proporţiilor umane linia cosmologiei armonice, ea nu avea nici o legătură cu arta; şi în măsura în care a intrat în relaţie cu arta, degenerase într-un cod de re-

---

[58] Nici măcar aici n-ar trebui supraestimată această importantă practică. În general, siluetele construite cu precizie sînt în minoritate faţă de cele desenate liber, şi chiar şi acolo unde artiştii aveau grijă să traseze linii de ghidaj, în timpul execuţiei, se îndepărtau adeseori de ele (vezi, de pildă, Fig. 20 sau personajul din biserica Sf. Maria în Capitol, la care ne-am referit în nota 50).

[59] Indicarea destul de frecventă a unei verticale centrale care, s-ar putea spune, sprijină personajul nu poate fi considerată nici ca ajutor în construcţie nici ca expedient pentru determinarea proporţiilor.

[60] Pater Ildefons Herwegen, „Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, p. 445 şi urm. Vezi de asemeni Cronica lui St. Trond (G. Welse în *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, IV, 1910—11, p. 126). Nu există aproape nici un dubiu că o cercetare mai amănunţită a surselor ar scoate la iveală mult mai multe asemenea exemple, în Occident.

Scanned with CamScanner

guli practice[61], care pierduse orice legătură cu cosmologia armonică.[62]

Cele două curente nu au mai fuzionat decît în Renaşterea italiană. Într-o eră în care sculptura şi pictura au început să-şi dobîndească statutul de *artes-liberales*, şi în care artiştii practicieni se străduiau să asimileze întreaga cultură ştiinţifică a epocii lor (în timp ce, la rîndul lor cărturarii şi omenii de litere încercau să înţeleagă opera de artă drept manifestarea legilor superioare şi universale), era cît se poate de firesc ca şi teoria practică a proporţiilor să fie reinvestită cu un sens metafizic. Teoria proporţiilor umane era văzută atît ca o condiţie a producţiei artistice cît şi ca o expresie a armoniei prestabilite dintre microcosm şi macrocosm; şi, în plus, era văzută ca baza raţională a frumuseţii. Renaşterea a sudat, am putea spune, interpretarea cosmologică a teoriei proporţiilor, curentă în perioada elenistică şi în Evul Mediu, cu noţiunea clasică de „simetrie" ca principiu fundamental al perfecţiunii artistice.[63] Cum s-a căutat o sinteză între spiritul mis-

---

[61] Vezi, din nou, expresia lui Villard „manière pour légièrement ouvrier". Este o caracteristică a teoriei medievale a proporţiilor faptul că lucrarea *Manualul zugravului de la Muntele Athos* furnizează informaţii specifice cu privire la diferenţa în lăţime dintre un personaj îmbrăcat şi unul dezbrăcat ($\frac{1}{2}$ de unitate „ar trebui adăugată" pentru veşminte)

[62] Este plauzibil, din considerente istorice, ca la origine să fi existat o asemenea legătură [vezi mai sus, p. 117 şi urm.). Se prea poate ca însăşi trecerea de la tipul de zece feţe la tipul de nouă feţe să se fi bazat pe o mistică a numerelor sau pe o linie de gîndire cosmologică (teoria sferelor?) [Vezi acum F. Saxl, citat p. 22].

[63] Julius von Schlosser a arătat că unul din cei mai timpurii apărători post-clasici ai acestei doctrine, Ghiberti, a derivat-o — foarte posibil printr-un intermediar occidental, vezi mai jos — dintr-o sursă arabă, *Optica* lui Alhazen. Chiar şi mai interesant, însă, este faptul că Ghiberti, în timp ce se inspira din Alhazen, promova ideea proporţionalităţii acordîndu-i un statut cu totul diferit. Alhazen nu considera proporţionalitatea drept „principiul" fundamental al frumuseţii; s-ar putea mai degrabă spune că îl menţionează, *en passant*. În excursul său remarcabil asupra a ceea ce am denumi estetică, el enumeră nu mai puţin de douăzeci şi unu

Scanned with CamScanner

tic şi cel raţional între neoplatonism şi aristotelism, tot aşa a fost interpretată şi teoria proporţiilor atît din punct de vedere al cosmologiei armonice cît şi al esteticii normative; ea părea să arunce o punte între fantezia din perioada elenistică tîrzie şi ordinea clasică policleteană. E posibil ca teoria proporţiilor să fi părut atît de valoroasă gîndirii Renaşterii pentru că numai această teorie — matematică şi speculativă totodată — putea satisface diversele cerinţe spirituale ale epocii.

Astfel, îndoit şi întreit sacralizată (pe deasupra trebuie să luăm în consideraţie interesul istoric pe care se simţeau obligaţi să-l arate „moştenitorii Antichităţii", faţă de rarele referiri la autorii clasici, din simplul motiv că aceşti autori erau

---

de principii sau criterii de frumuseţe, pentru că în opinia sa nu există o categorie de percepţie optică (cum ar fi lumina, culoarea, mărimea, poziţia, continuitatea etc.) care să nu acţioneze ca un criteriu estetic în anumite condiţii; şi în contextul acestei liste lungi apare, legat cu totul anorganic de celelalte „categorii", elogierea „relaţiei dintre părţi". Ghiberti, deci, a ignorat toate celelalte categorii şi — cu un instinct remarcabil pentru ceea ce este clasic — a preluat doar pasajul în care apare cuvîntul de ordine „proporţionalitate".

Fiindcă a venit vorba, se poate spune că estetica lui Alhazen este remarcabilă nu numai pentru divizarea frumosului în atîtea criterii cîte categorii de experienţă vizuală există, dar mai cu seamă pentru relativismul care o străbate. Distanţa poate fi o cale spre frumos prin aceea că micşorează imperfecţiunile şi neregularităţile; dar acelaşi lucru este valabil şi pentru proximitate prin aceea că pune în valoare rafinamentele desenului etc. (vezi, pentru contrast, absolutismul stoicilor [Aëtius, *Stoicorum veterum Fragmenta*, J. ab Armin, ed., Leipzig, II, 1903, p. 299 şi urm.]: *cea mai* frumoasă culoare este albastrul închis, *cea mai* frumoasă formă este sfera etc.). În general, pasajul pertinent din *Optica* (preluat cuvînt cu cuvînt, şi nu selectiv, de către un autor medieval ca Vitellio) merită atenţia orientaliştilor numai şi pentru faptul că o abordare a frumuseţii atît de pur estetică, pare să fie străină altor gînditori arabi; vezi de exemplu, Ibn Chaldûn (Haldun), *Prolegomena* (traducerea franceză în *Notices et Extraits de la Bibliothèque Impériale*, Paris, 1862—65, XIX—XX), Vol. II, p. 413: „... şi tocmai aceasta, adică proporţia corectă, folosită aici atît în sens moral cît şi estetic este ceea ce se înţelege prin termenul de frumos *şi bun*".

Scanned with CamScanner

clasici),[64] teoria proporţiilor a atins în timpul Renaşterii un prestigiu nemaiauzit. Proporţiile trupului uman erau slăvite drept o materializare vizuală a unei armonii muzicale;[65] ele erau reduse la principii generale aritmetice sau geometrice (mai cu seamă „secţiunea de aur", căreia i se acorda

---

[64] Vitruviu, exploatat şi interpretat cu atîta zel de autorii din epoca Renaşterii, nu fusese total necunoscut în Evul Mediu (vezi Schlosser, *op. cit.*, p. 33 şi acum, H. Koch, citat la pag. 22); dar autorii din Evul Mediu au neglijat în general tocmai specificările proporţiilor. De regulă, în afară de divizarea feţei în trei treimi, ei nu transmit decît enunţul cunoscut în privinţa posibilităţii de a înscrie trupul omenesc într-un pătrat şi un cerc (enunţ care se preta unei interpretări cosmologice), nefăcînd nici o încercare de a testa empiric datele lui Vitruviu sau chiar de a emenda falsificarea evidentă din textul său (vezi notele 16 şi 83); Ghiberti propune să se descrie cercul din jurul personajului, nu din ombilic ci din perineu; Cesare Cesarino, *M. Vitruvio Pollione, De Architettura Libri Decem*, Como, 1521, folia XLIX şi I, utiliza diviziunea vitruviană a feţei în trei părţi egale, fiecare reprezentînd $\frac{1}{2}$ din lungimea totală, pentru a trasa o „grilă calibrată" care să acopere întregul personaj, etc.

[65] Vezi, de pildă, Pomponius Gauricus, *De sculptura* (H. Brockhaus, ed., Wien, 1886, p. 130 şi urm.). În această privinţă, lucrarea care merge cel mai departe este *Francisci Giorgii Veneti de harmonia mundi totius cantica tria* publicată în 1525 la Veneţia. Nu este neobişnuit faptul că autorul (acelaşi Francesco Giorgi care ne-a furnizat binecunoscuta relatare despre Sf. Francesco della Vigna din Veneţia) deduce din posibilitatea de a înscrie trupul omenesc într-un cerc — al cărui centru îl transferă, ca şi Ghiberti, în perineu — o corespondenţă între microcosm şi macrocosm. Dar el mai pune în legătură şi relaţiile dintre înălţimea, lăţimea şi adîncimea trupului omenesc cu dimensiunile Arcei lui Noe (300 : 50 : 30) şi stabileşte cu seriozitate echivalenţe între anumite proporţii şi intervalele muzicale antice, ca de pildă:

Lungimea totală: lungime minus cap = 9 : 8 *(tonus)*.

Lungimea torsului: lungimea picioarelor = 4 : 3 *(diatessaron)*.

Toracele (de la mărul lui Adam la ombilic): abdomen = 2 : 1 *(diapasson)*, etc.

Autorul acestor rînduri a putut face cunoştinţă cu cartea lui Francesco Giorgi — care deşi este doar arareori citată în studiile de istoria artei, nu este lipsită de importanţă, datorită posibilei ei legături cu teoria proporţiilor a lui Dürer (vezi mai jos, p. 144, nota 92) — în aceea ce purta numele de Biblioteca Warburg din Hamburg şi este acum Institutul Warburg al Universităţii din Londra.

Scanned with CamScanner

o importanţă de-a dreptul extravagantă în această epocă de venerare a lui Platon);[66] şi erau puse într-o anumită relaţie cu diferitele zeităţi clasice, aşa încît părea a fi investite cu o semnificaţie istorică şi de interes faţă de autenticitatea izvoarelor vechi cît şi cu una mitologică şi astrologică.[67] S-au făcut noi încercări — în legătură cu o remarcă de a lui Vitruviu — de a identifica proporţiile umane cu acelea ale unor clădiri şi părţi de clădiri pentru a demonstra atît „simetria" arhitectonică a trupului uman cît şi vitalitatea antropomorfică a arhitecturii.[68]

Deosebita preţuire a teoriei proporţiilor nu a fost însoţită totuşi de dorinţa de a-i perfecţiona metodele. Cu cît devin mai entuziaşti autorii Renaşterii în legătură cu semnificaţia metafizică a proporţiilor umane, cu atît par mai puţin înclinaţi, în general, spre studiu empiric şi verificare. Ceea ce au produs de fapt a fost doar cu puţin mai mult decît o recapitulare (în cel mai bun caz o emendare) a lui Vitruviu, sau chiar şi mai adesea, o reproducere a sistemului de nouă unităţi cunoscut încă de pe vremea lui Cennini. N-au făcut decît arareori încercarea de a specifica măsurătorile capului printr-o nouă metodă,[69] sau,

---

[66] Vezi de pildă, Luca Pacioli, *La divina proportione*, C. Wintberg, ed., (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, serie nouă, II), Wien, 1889, p. 130 şi urm. De asemenea: Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, citată aici în ediţia veneţiană, 1531, fol. 78 r/v.

[67] Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milano, 1584 (retipărit la Roma, 1844), Cartea IV, Cap. 3; Cartea I, Cap. 31.

[68] Astfel, de pildă Filarete *op. cit.*; de asemenea, L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, Cap. 13; după el, Giannozzo Manetti (ed. Muratori, SS. rer. Ital., III, Part II, p. 937); Lomazzo, *op. cit.*, Cartea I, Cap. 30 etc. Asemenea corespondenţe sînt deosebit de relevante cînd se încearcă ilustrarea lor în pictură, ca de pildă în „Codex Angelo da Cortina", aflat acum în Biblioteca municipală din Budapesta, sau de către Francesco di Giorgio Martini (tratatul citat mai sus, nota 30). Volum cu planşe, Pl. I.

[69] Vezi Ghiberti, *loc. cit.*, care întîmplător, repetă canonul lui Vitruviu pe lîngă al său; vezi de asemeni Luca Pacioli, *loc. cit.*

Scanned with CamScanner

pentru a ţine pasul cu aportul reprezentat de cucerirea celei de a treia dimensiuni, de a completa enunţurile cu privire la lungime şi lăţime prin enunţuri cu privire la adîncime.[70] Se simt zorile unei noi ere mai cu seamă în faptul că măsurînd statui clasice teoreticienii au început să verifice datele lui Vitruviu — găsindu-le mai întîi confirmate în toate privinţele[71] pentru a ajunge uneori mai tîrziu la rezultate opuse;[72] şi în faptul că o parte din ei cel puţin, adeseori cu referire la mitologia clasică, insistau asupra unei anume diferenţieri a canonului ideal.

Coexistenţa tradiţiei vitruviene şi a celei pseudo-varronice implica, în sine, două tipuri diferite, unul cuprinzînd nouă lungimi de faţă, celălalt zece; cînd acestor tipuri li s-a adăugat unul şi mai scurt, teoreticienii au ajuns la o triadă care putea fi relaţionată, conform gustului, cu zei specifici,[73] cu cele trei stiluri ale arhitecturii clasice,[74] sau cu categoriile de noblеţe, frumuseţe şi graţie.[75] Este semnificativ, totuşi, faptul că aşteptările noastre de a vedea aceste tipuri elaborate în detaliu sînt aproape întotdeauna înşelate. Cînd se ajunge la măsurători individuale, precise, autorii sau amuţesc dintr-o dată, sau, recunoscînd totuşi o pluralitate de tipuri, aleg unul care la o privire mai atentă se dovedeşte a fi identic cu altul din cele ţinute de mult în rezervă — canoanele lui

---

[70] Aceasta i se aplică lui Pomponius Gauricus care — desigur sub influenţa lui Leonardo da Vinci, influenţă ce se poate observa şi în alte privinţe — oferă, luat prin comparaţie, mai multe informaţii detaliate decît ceilalţi autori.

[71] Luca Pacioli, *op. cit.*, pp. 135—36.

[72] Cesare Cesariano, *op. cit.*, fol. XLVIII.

[73] Vezi Lomazzo, *op. cit.* IV, 3. Identificările făcute de el între zeităţi păgîne şi personaje creştine fuseseră anticipate de Dürer.

[74] Filarete, *loc. cit.*; vezi şi Francesco Giorgio, *op. cit.*, I, p. 229 şi urm. unde se face distincţie între tipul cu înălţimea de nouă capete şi cel de şapte capete.

[75] Astfel, Federigo Zuccari (vezi, Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, p. 345 şi urm.).

Scanned with CamScanner

pentru a ţine pasul cu aportul reprezentat de cucerirea celei de a treia dimensiuni, de a completa enunţurile cu privire la lungime şi lăţime prin enunţuri cu privire la adîncime.[70] Se simt zorile unei noi ere mai cu seamă în faptul că măsurînd statui clasice teoreticienii au început să verifice datele lui Vitruviu — găsindu-le mai întîi confirmate în toate privinţele[71] pentru a ajunge uneori mai tîrziu la rezultate opuse;[72] şi în faptul că o parte din ei cel puţin, adeseori cu referire la mitologia clasică, insistau asupra unei anume diferenţieri a canonului ideal.

Coexistenţa tradiţiei vitruviene şi a celei pseudo-varronice implica, în sine, două tipuri diferite, unul cuprinzînd nouă lungimi de faţă, celălalt zece; cînd acestor tipuri li s-a adăugat unul şi mai scurt, teoreticienii au ajuns la o triadă care putea fi relaţionată, conform gustului, cu zei specifici,[73] cu cele trei stiluri ale arhitecturii clasice,[74] sau cu categoriile de noblеţe, frumuseţe şi graţie.[75] Este semnificativ, totuşi, faptul că aşteptările noastre de a vedea aceste tipuri elaborate în detaliu sînt aproape întotdeauna înşelate. Cînd se ajunge la măsurători individuale, precise, autorii sau amuţesc dintr-o dată, sau, recunoscînd totuşi o pluralitate de tipuri, aleg unul care la o privire mai atentă se dovedeşte a fi identic cu altul din cele ţinute de mult în rezervă — canoanele lui

---

[70] Aceasta i se aplică lui Pomponius Gauricus care — desigur sub influenţa lui Leonardo da Vinci, influenţă ce se poate observa şi în alte privinţe — oferă, luat prin comparaţie, mai multe informaţii detaliate decît ceilalţi autori.

[71] Luca Pacioli, *op. cit.*, pp. 135—36.

[72] Cesare Cesariano, *op. cit.*, fol. XLVIII.

[73] Vezi Lomazzo, *op. cit.* IV, 3. Identificările făcute de el între zeităţi păgîne şi personaje creştine fuseseră anticipate de Dürer.

[74] Filarete, *loc. cit.*; vezi şi Francesco Giorgio, *op. cit.*, I, p. 229 şi urm. unde se face distincţie între tipul cu înălţimea de nouă capete şi cel de şapte capete.

[75] Astfel, Federigo Zuccari (vezi, Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, p. 345 şi urm.).

Scanned with CamScanner

Vitruviu şi Cennini.[76] Cartea întîi a lucrării lui Lomazzo *Trattato della pittura* se remarcă atît pentru marea ei varietate de tipuri cît şi pentru specificarea exactă a măsurătorilor lor; ea îşi datorează bogăţia simplului fapt că scriind-o abia în 1584, Lomazzo avea predecesori pe care putea să-i exploateze cu dezinvoltură: bărbatul cu o înălţime de nouă capete (Cap. 9) este identic cu „Tipul D" al lui Dürer, cel cu lungimea de opt capete (Cap. 10) cu „Tipul B" al lui Dürer, cel de şapte capete (Cap. 11) cu „Tipul A" al lui Dürer, bărbatul foarte firav (Cap. 8) cu „Tipul E" al lui Dürer etc.

Dacă se iau drept criterii cunoştinţele solide şi procedeul metodic, numai doi artişti-teoreticieni ai Renaşterii italiene au făcut paşi decisivi în dezvoltarea teoriei proporţiilor dincolo de standardele medievale: Leone Battista Alberti, profetul „noului stil eroic" în artă şi Leonardo da Vinci, primul său realizator.[77]

Amîndoi coincid în hotărîrea de a ridica teoria proporţiilor la nivelul unei ştiinţe empirice. Nemulţumiţi de datele necorespunzătoare ale lui Vitruviu şi ale propriilor premergători italieni, ei au desconsiderat tradiţia în favoarea unei experienţe bazate pe observarea minuţioasă a naturii. Ca italieni ce erau, ei nu au încercat să înlocuiască tipul unic, ideal, cu o pluralitate de tipuri „caracteristice". Au încetat însă să mai stabilească tipul ideal pe baza unei metafizici armonice sau, acceptînd datele autorităţilor sacrosante; s-au adresat naturii însăşi şi au abordat corpul omenesc, în carne şi oase, cu compasul şi rigla, cu deosebirea că dintr-o multitudine de modele le-au selectat pe acelea care, după propria lor judecată şi ţinînd seama de opiniile unor sfetnici competenţi,

---

[76] Identic cu acesta din urmă se înfăţişează, de pildă, bărbatul „doric" al lui Filarete care, oricît de ciudat ar părea, este mai subţirel decît cel „ionic" sau „corintic".

[77] Sperăm ca studiile lui Bramante asupra proporţiilor, a căror existenţă este atestată în surse literare, să fie descoperite în viitor.

Scanned with CamScanner

erau socotite a fi cele mai frumoase.[78] Urmărind să descopere idealul în încercarea lor de a defini normalul, în loc de a determina doar în mare dimensiunile — şi aceasta numai în măsura în care erau vizibile în plan — ei s-au străduit să atingă idealul unei antropometrii pur ştiinţifice, stabilind aceste dimensiuni, cu mare exactitate şi atenţie deosebită faţă de structura reală a corpului, nu numai ca înălţime dar şi ca lăţime şi adîncime.

Alberti şi Leonardo au adăugat deci unei practici artistice eliberată de restricţiile medievale, o teorie a proporţiilor ce nu s-a mulţumit numai să-i pună la dispoziţie artistului o schemă planimetrică de proiectare — teorie care, bazată pe observaţia empirică, a putut defini silueta umană normală în articulaţia sa organică şi în deplina ei tridimensionalitate. Aceşti doi mari „moderni" se opuneau totuşi într-o privinţă importantă: Alberti încerca să atingă ţelul pe care şi-l propuseseră amîndoi prin perfecţionarea metodei — Leonardo, prin extinderea şi prelucrarea mai elaborată a materialului. Cu lipsa lui de prejudecăţi, care îl caracteriza chiar şi în modul de abordare al anticilor,[79] Alberti s-a eliberat, în ceea ce priveşte metoda, de orice tradiţie.

Ataşînd de o manieră foarte liberă procedeul său la enunţul lui Vitruviu potrivit căruia laba piciorului este egală cu o şesime din întreaga lungime a trupului, el a conceput un sistem nou şi ingenios de măsurare pe care l-a numit „Exempeda": a divizat întreaga lungime în şase *pedes* (picioare), şaizeci de *unceolae* (degete) şi şase sute de *minuta* (cele mai mici unităţi)[80] — cu rezul-

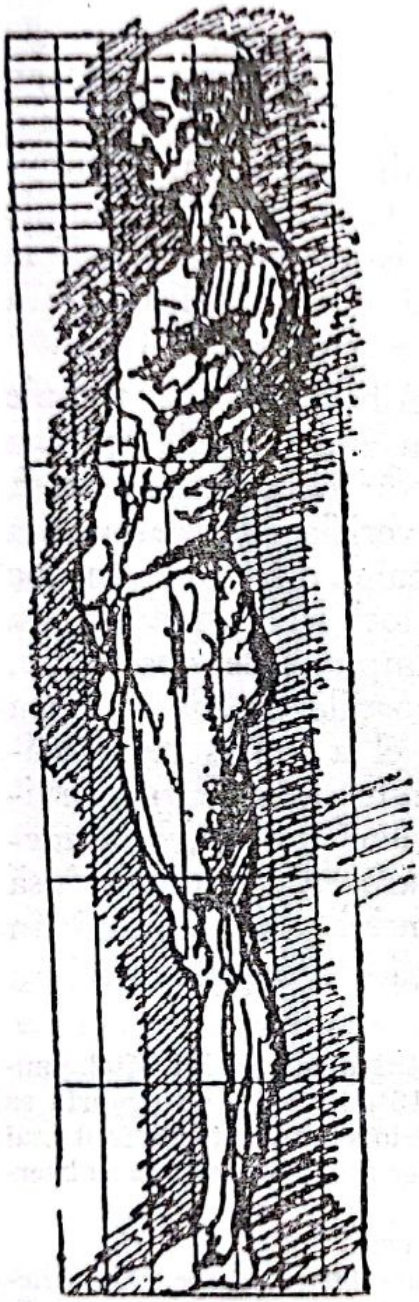
---

[78] Alberti, *op. cit.*, p. 201. Leonardo (*Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei*, H. Ludwig, ed.) [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV-XVII], Wien, 1881, Articolele 109 şi 137) admite chiar validitatea opiniei generale a publicului (vezi Platon, *Politicus*, 602 b).

[79] Vezi şi, de pildă, Dagobert Frey, *Bramantestudien*, I, Wien, 1915, p. 84.

[80] Alberti, *op. cit.*, p. 178 şi urm. Se presupune că termenul „Exempeda" derivă din verbul ἐξεμπεδόω („a respecta cu stricteţe"); după alţii ar fi menit să sugereze, într-o greacă oarecum dubioasă, ideea unui „sistem de şase picioare".

tatul că a putut să obţină şi să tabuleze uşor, şi totuşi cu acurateţe, măsurătorile făcute pe un model viu (Ilustr. 6 în text); puteau chiar fi adău-



6. Imitator al lui Leonardo da Vinci. Siluetă proporţionată conform cu „Exempeda" lui L. B. Alberti. Desen din *Codex Vallardi*; subdivizarea ultimei secţiuni de sus introdusă de autor.

gate sau scăzute cantităţi asemeni fracţiilor zecimale — ceea ce şi sînt de fapt. Avantajele acestui nou sistem sînt evidente. Unităţile tradiţionale — *teste* sau *visi* — erau prea mari pentru o măsurătoare detaliată.[81] Era incomod să exprimi măsurile în fracţii ordinare ale lungimii totale pentru că

[81] Pe de altă parte, în multe privinţe sistemul lui Alberti era prea complicat pentru a fi utilizat. În practică cea mai mare parte a artiştilor recurg la unitatea *testa* divizată în

este imposibil să determini de cîte ori este conţinută o lungime necunoscută într-una dată fără o experimentare prelungită (a fost nevoie de *unica et infinita diligentia* a unui Dürer ca să lucreze în acest chip fără să-şi piardă răbdarea). Iar ca să aplici standarde de măsură comerciale (precum „cubitul florentin" sau „*canna* romană") şi subdiviziunile lor ar fi fost inutil cînd scopul propus era să stabileşti, nu să absolutizezi, dimensiunile relative ale obiectului; artistul putea beneficia doar de un canon care să-i dea posibilitatea să reprezinte personajul la orice scară ar fi dorit.

Rezultatele obţinute de Alberti însuşi, trebuie s-o recunoaştem, sînt oarecum anemice; ele constau dintr-o unică tabelă de măsurători, pe care, totuşi, Alberti susţine că le-ar fi verificat cercetînd un număr considerabil de persoane diferite.[82] În loc să rafineze metoda măsurătorilor, Leonardo s-a concentrat asupra măririi cîmpului de observaţie. Cînd s-a preocupat de proporţiile umane — prin opoziţie cu cele cabaline — el a recurs cu precădere, după modelul lui Vitruviu şi în contrast evident cu toţi ceilalţi teoreticieni italieni,[83] la metoda fracţiilor ordinare, fără să respingă însă total diviziunea „italo-bizantină" a trupului în nouă sau zece lungimi de faţă.[84] S-a putut declara

---

jumătăţi sau treimi; vezi renumitul desen al lui Michelangelo, Thode 532 (fotogr. Braun 116). Potrivit cu propria sa declaraţie, interesul lui Michelangelo se îndrepta de fapt mai puţin spre compilarea măsurătorilor numerice cît spre observarea unor *atti e gesti*.

[82] Alberti, *op. cit.*, p. 198 şi urm.

[83] Din care a excerptat şi a emendat (Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1883, No. 307, Pl. XI). Faptul că Lomazzo a folosit metoda fracţiilor ordinare se bazează pe dependenţa sa directă faţă de Dürer (vezi, mai sus, p. 135).

[84] În studiile lui Leonardo coexistă fără discriminare ambele tipuri — unul corespunzînd proporţiilor lui Vitruviu, celălalt canonului lui Gemini-Gauricus — aşa încît adeseori este greu sau chiar imposibil să legi o afirmaţie anume, fie de unul fie de celălalt. Pentru sistemul mult mai elaborat folosit de Leonardo de a stabili proporţiile unui cal, vezi acum E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), London, 1940, p. 51 şi urm.).

Scanned with CamScanner

satisfăcut cu aceste metode relativ simple, pentru că a interpretat cantitatea prodigioasă de material vizual pe care a adunat-o (din nefericire fără a ajunge s-o sintetizeze vreodată) dintr-un punct de vedere cu totul original. Identificînd frumosul cu naturalul, el a încercat să stabilească nu atît desăvîrşirea estetică cît uniformitatea organică a formei umane; şi pentru el, a cărui gîndire ştiinţifică era dominată în mare măsură de analogie,[85] criteriul pentru această uniformitate organică a constat în existenţa unor „corespondenţe" între cît mai multe părţi ale corpului, deşi adesea total disparate.[86] Astfel, cea mai mare parte a enunţurilor sale sînt exprimate sub forma: „da x a y è simile a 10 spatio che è infra v e z" („distanţa xy este egală cu distanţa vz"). Mai presus de orice totuşi el a orientat antropometria într-o direcţie cu totul nouă: a iniţiat investigarea sistematică a acelor procese mecanice şi anatomice prin care dimensiunile obiective ale corpului omenesc, în picioare într-o poziţie relaxată, se modifică de la caz la caz, îmbinînd astfel teoria proporţiilor umane cu teoria mişcărilor umane. A stabilit îngroşarea articulaţiilor în timpul flexiunii, sau extensia şi contractarea muşchilor ca urmare a îndoirii sau întinderii genunchiului sau cotului, şi în final a reuşit să reducă toate mişcările la un

---

[85] Vezi L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*, I, Heidelberg, 1919, p. 369 şi urm. Totuşi nu sînt de acord în toate privinţele cu modul în care îl interpretează Olschki pe Leonardo.

[86] Vezi E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, p. 105 şi urm. Metoda de „determinare a analogiilor" a fost adoptată de Pomponius Gauricus şi, printre alţii, de Affricano Colombo, care a anexat la cărţulia sa asupra planetelor *(Natura et inclinatione delle sette Pianeti)* o teorie a proporţiilor pentru folosul pictorilor şi al sculptorilor (bazate pe Vitruviu în toate celelalte privinţe). Îmbinarea doctrinelor astrologice cu teoria proporţiilor este o încercare caracteristică de a reinterpreta realismul ştiinţific al lui Leonardo în spiritul misticii cosmologice.

Scanned with CamScanner

principiu general care ar putea fi descris drept principiul mişcării continue şi uniform circulare.[87]

Aceste două realizări aruncă lumină asupra a ceea ce constituie poate diferenţa fundamentală dintre Renaştere şi toate perioadele artistice precedente. Am văzut în repetate rînduri că au existat trei împrejurări care l-au putut obliga pe artist să facă distincţie între proporţiile „tehnice" şi cele „obiective": influenţa mişcării organice, influenţa racursiului cerut de perspectivă, şi preocuparea faţă de impresiile vizuale ale privitorului. Aceşti trei factori de variabilitate au un unic element comun: toţi presupun recunoaşterea din punct de vedere artistic a subiectivităţii. Mişcarea organică introduce în calculul compoziţiei artistice voinţa subiectivă şi emoţiile subiective ale obiectului reprezentat; racursiul, experienţa vizuală subiectivă a artistului; şi acele corecţii „euritmice" care schimbă ceea ce este corespunzător în favoarea a ceea ce pare a fi corespunzător, experienţa vizuală subiectivă a unui privitor potenţial. Renaşterea este deci nu numai epoca ce afirmă pentru prima oară aceste trei forme de subiectivitate ci le şi legitimează şi raţionalizează.

În arta egipteană nu contase decît elementul obiectiv pentru că fiinţele reprezentate nu se mişcau ca urmare a voinţei şi conştiinţei proprii, ci păreau încremenite pentru eternitate într-o anume poziţie, în virtutea unor legi mecanice; şi aceasta pentru că nu intervenea nici un racursiu; şi pentru că nu se făceau deloc concesii experienţei vizuale a privitorului.[88] În Evul Mediu arta a

---

[87] *Trattato della pittura*, Articolul 267 şi urm. Alberti observase încă de pe atunci (*op. cit.*, p. 203) că lăţimea şi grosimea braţului se schimbă în raport de mişcare; dar nu încercase încă să determine numeric gradul acestor schimbări. [Pentru teoria lui Leonardo asupra mişcării circulare, vezi acum Panofsky, *The Codex Huygens*, pp. 23 şi urm., 122 şi urm., Fig. 7–13].

[88] Lăsînd de o parte toate consideraţiile stilistice, trebuie să ţinem seama că cele mai importante opere de artă egipteană nu au fost create cu scopul de a fi văzute; ele erau plasate în mausolee întunecoase şi inaccesibile, ascunse oricăror priviri.

Scanned with CamScanner

cochetat, dacă ne putem exprima astfel, cu „cauza" planului în defavoarea subiectului cît şi a obiectului şi a dat naştere acelui stil în care deşi se reda o mişcare „reală" — ca opusă unei mişcări „potenţiale" — personajele păreau să acţioneze sub influenţa unei forţe superioare propriului lor liber arbitru; şi deşi corpurile se întorc şi se răsucesc în moduri diferite, nu se realizează şi nici nu se urmăreşte o impresie de adîncime. Cei trei factori subiectivi: mişcarea organică, racursiul de perspectivă şi corecţia optică au dobîndit recunoaştere abia în Antichitatea clasică; dar — şi în acesta constă diferenţa fundamentală — asemenea recunoaştere a fost, oarecum, neoficială. Antropometria lui Policlet nu a fost însoţită de o teorie a mişcării la fel de dezvoltată şi nici de o teorie a perspectivei: şi puţinele exemple de racursiu întîlnite în arta clasică nu rezultă din interpretarea imaginii vizuale drept o proiecţie centrală ce poate fi construită prin metode strict geometrice; iar corecţiile menite să rectifice imaginea pentru privitor erau, după cîte ştim, realizate numai pe căi empirice. Faptul că Renaşterea a adăugat antropometriei atît o teorie fiziologică (şi psihologică) a mişcării cît şi o teorie matematică exactă a perspectivei, a reprezentat prin urmare o inovaţie fundamentală.[89]

Cei care preferă o interpretare simbolică a faptelor istorice pot recunoaşte în aceasta spiritul unei concepţii asupra lumii specific „moderne", care îi permite subiectului să se afirme prin opoziţie cu obiectul drept o entitate independentă şi egală, în timp ce Antichitatea clasică nu

---

[89] În Renaştere chiar şi schimbările „euritmice" cărora trebuiau să li se supună măsurile lucrărilor plasate deasupra nivelului ochiului (sau, spre exemplu, pe suprafeţe boltite) erau stabilite printr-o construcţie geometrică precisă. Vezi indicaţiile lui Leonardo pentru pictarea obiectelor pe pereţi curbi (Richter, *op. cit.*, Pl. XXXI; *Trattato*, Articolul 130), sau indicaţiile lui Dürer pentru gradarea literelor, care, deşi plasate la niveluri diferite, să pară a avea dimensiuni egale (*Underweysung der Messung...*, 1525, fol. K 10); metoda lui Dürer, transferată de la inscripţiile pe pereţi la pictura murală, este repetată în Barbaro, *op. cit.*, p. 23.

permitea încă formularea explicită a acestui contrast, iar Evul Mediu credea că şi subiectul şi obiectul dispar într-o unitate superioară.

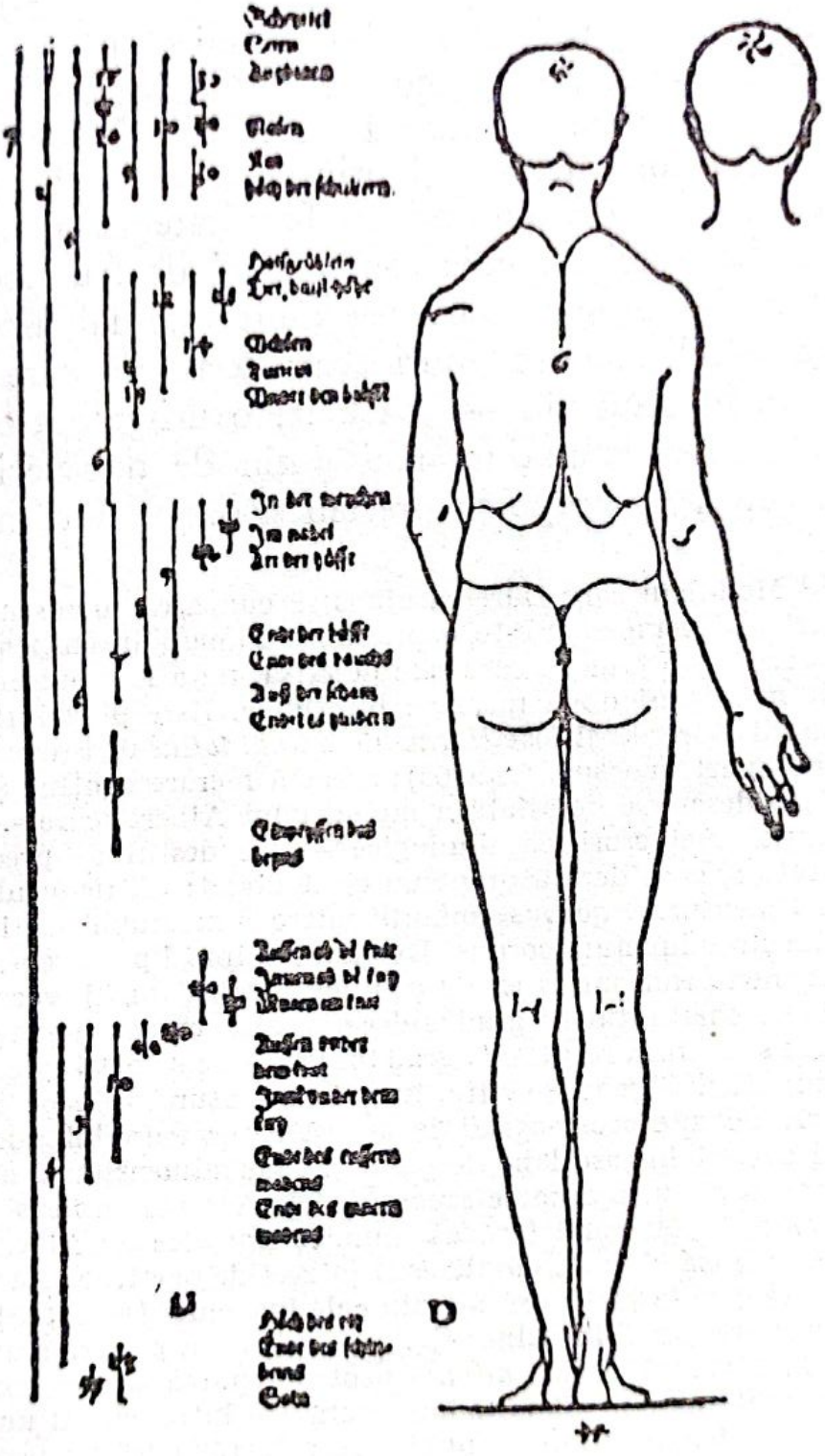
Tranziţia reală de la Evul Mediu la Renaştere (şi, într-un sens, dincolo de graniţele acesteia) poate fi observată aproape în condiţii de laborator, urmărind dezvoltarea primului teoretician german al proporţiilor umane; Albrecht Dürer. Moştenitor al tradiţiei gotice nordice, el a pornit de la o schemă de suprafaţă planimetrică (la început fără a incorpora măcar datele lui Vitruviu) care, asemeni conceptului de „pourtraicture" a lui Villard îşi propunea să determine postura, mişcarea, conturul şi proporţiile totodată (Fig. 26).[90] Sub influenţa lui Leonardo şi Alberti, totuşi el şi-a orientat interesul spre o ştiinţă pur antropometrică despre care considera că ar avea o valoare educativă mai degrabă decît una practică: „În posturile rigide în care sînt desenate pe filele precedente", spune el, cu referire la numeroasele sale paradigme complicate, „personajele nu prezintă nici cea mai mică utilitate practică."[91] Urmărind disciplinat cunoaşterea de dragul cunoaşterii, chiar şi cînd era lipsită de satisfacţii imediate, Dürer a recurs la metoda clasică şi leo-

---

[90] Tocmai această afinitate structurală mai degrabă decît corespondenţa întîmplătoare observată de Mortet (vezi, mai sus, nota 56) constituie o relaţie intrinsecă între Dürer şi Evul Mediu, mai cu seamă cu Villard de Honnecourt. S-ar părea, deci, că H. Wölfflin (în *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, p. 254) ar da prea mare amploare cazului atunci cînd afirmă că Mortet recunoscuse judicios legătura dintre studiile timpurii ale lui Dürer cu privire la proporţiile umane şi tradiţia gotică. S-ar putea menţiona la acest punct că Dr. Edmund Schilling a reuşit să descopere arcuri circulare, trase cu compasul în desenul reprezentîndu-l pe Sebastian L. 190 despre care acest autor susţinuse că ar aparţine seriei de desene construite începînd cu L. 74/75 (Fig. noastră 26).

[91] „Dann die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen". Vezi Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 81 şi urm., mai cu seamă p. 89 şi urm. şi 111 şi urm.

Scanned with CamScanner



7. Albrecht Dürer, „Man D."
Din Cartea I a lucrării
Vier Bücher von menschlicher Proportion,
Nürnberg, 1528

Scanned with CamScanner

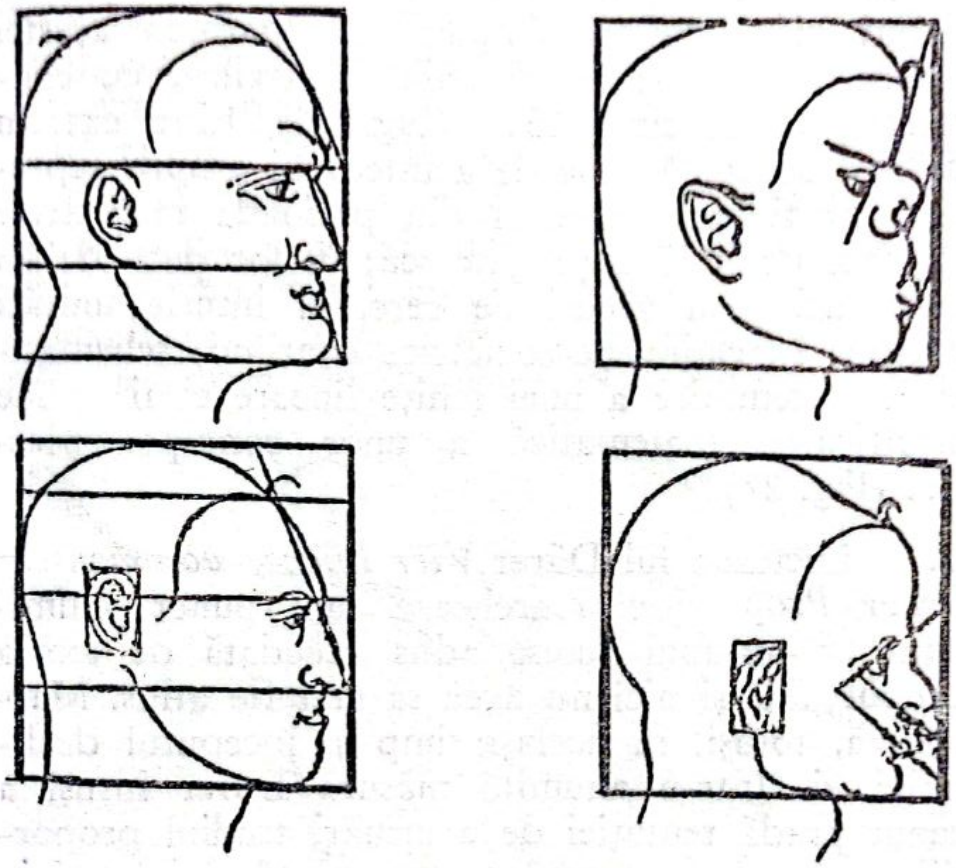
nardescă a fracţiilor ordinare (Ilustr. 7 în text) în Prima şi în a Doua Carte, şi la „exempeda“ lui Alberti (a cărui diviziune minimă $\frac{1}{600}$ a împărţit-o în trei alte subdiviziuni)[92] în Cartea a treia. Dar el i-a întrecut pe amîndoi aceşti mari italieni nu numai datorită varietăţii şi preciziei măsurătorilor sale, dar şi printr-un veritabil autocontrol critic. Renunţînd cu fermitate la ambiţia de a descoperi un unic canon ideal de frumuseţe, Dürer şi-a asumat misiunea mult mai laborioasă de a stabili diferite tipuri „caracteristice“ care — fiecare în felul său — „să evite o urîţenie grosolană“. A acumulat nu mai puţin de douăzeci şi şase seturi de proporţii precum şi datele unui trup

---

[92] Modul în care Dürer a ajuns să cunoască lucrarea lui Alberti, „Exempeda“ este o problemă rămasă în suspensie, deoarece *De Statua* în care este descrisă, nu a fost publicată decît mulţi ani după moartea lui Dürer. Este plauzibil ca sursa lui Dürer să fi fost *Harmonia mundi totius* de Francesco Giorgi (vezi mai sus, nota 65); această lucrare conţine (fol. C. 1) o descriere detaliată a metodei lui Alberti care — cu excepţia unei erori terminologice — este destul de precisă şi poate fi considerată drept un citat direct: „Attendendum est ad mensuras, quibus nonnulli microcosmographi metiuntur ipsum humanum corpus. Dividunt enim id per sex pedes ... et mensuram unius ex iis pedibus hexipedam [!] vocant. Et hanc partiuntur in gradus decem, unde ex sex hexipedis gradus sexaginta resultant, gradum vero quemlibet in decem ... minuta“. „Trebuie să fim atenţi cu măsurătorile pe care o serie de microcosmografi le aplică chiar trupului uman. Ei îl împart în şase labe de picior ... iar dimensiunea unui asemenea picior o numesc *exempeda* [!]. Această dimensiune o împart în 10 părţi [*gradus*, numite *unceolae* de Alberti]; aşa încît şase picioare totalizează şaizeci de părţi, iar fiecare parte se divide în 10 unităţi din cele mai mici [*minuta*, termenul autentic al lui Alberti]“. Autorul, însă, preferă o divizare în 300 faţă de 600 *minuta* pentru a putea păstra corespondenţele mai sus menţionate (nota 65) între corpul uman şi Arca lui Noe. Data de publicare a lucrării lui Francesco Giorgi, 1525, ar fi în acord cu ipoteza noastră, deoarece poate fi demonstrat (vezi Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 119) că Dürer a aflat prima oară de „Exempeda“ între 1523 şi 1528. [Se prea poate ca Agrippa din Nettesheim să se fi inspirat din aceeaşi sursă de vreme ce se referă la sistemul „Exempeda“ în ediţia tipărită a lucrării sale *De occulta philosophia* (publicată în 1531), II, 27, dar nu în versiunea originală din 1509].

Scanned with CamScanner

de copil cu măsurile detaliate ale capului, labei piciorului şi mîinii.[93] Şi nu s-a limitat numai la atît, a indicat şi căile pe care se poate ajunge la variaţii ale acestor tipuri numeroase pentru a sur-



8. Albrecht Dürer.
Patru profile caricaturizate din Cartea a III-a a lucrării *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nürnberg, 1528

prinde pînă şi anormalul sau grotescul prin metode strict geometrice (Ilustr. 8 în text).[94]

Dürer a mai încercat de asemenea să adauge la teoria sa asupra măsurătorii o teorie a mişcărilor (care s-a dovedit totuşi a fi cam stîngace şi mecanicistă[95] din pricina cunoştinţelor sale restrînse de anatomie şi fiziologie) şi o teorie a perspectivei.[96] De vreme ce asemeni marelui pictor-teoreti-

---

[93] Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nüremberg, 1528, Cărţile I şi II.

[94] *Ibidem*, Cartea III.

[95] *Ibidem*, Cartea IV.

[96] Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*, Nüremberg, 1525, fol. P.L.V şi urm.

Scanned with CamScanner

cian italian, Pierro della Francesca, el voia să vadă perspectiva aplicată şi la trupurile umane şi la obiectele neînsufleţite, a încercat să uşureze acest proces foarte complicat, reducînd suprafeţele ireductibile ale trupului uman la forme ce se puteau defini prin planuri simple;[97] compararea acestei scheme, elaborate în deceniul al treilea, cu construcţii de la circa 1500 (Fig. 26), fiind extrem de instructivă. În loc de a interveni asupra reprezentării finale, Dürer-ul din perioada mai tîrzie nu face decît să o pregătească; în loc de a defini contururi prin arcuri de cerc, el înscrie unităţi plastice în cadre stereometrice continui; schematizării matematice a unei schiţe lineare el îi opune clarificarea matematică a unor concepte plastice (Fig. 27).[98]

V. Lucrarea lui Dürer *Vier Bücher von menschlicher Proportion* marchează un punct culminant ce nu mai fusese atins vreodată de teoria proporţiilor şi nici nu avea să mai fie atins. Marchează, totuşi, în acelaşi timp şi începutul declinului ei. Într-o anumită măsură Dürer însuşi a căzut pradă tentaţiei de a urmări studiul proporţiilor umane ca scop în sine: prin însăşi precizia şi complexitatea lor cercetările sale au depăşit tot mai mult graniţele utilităţii artistice, pierzînd în

---

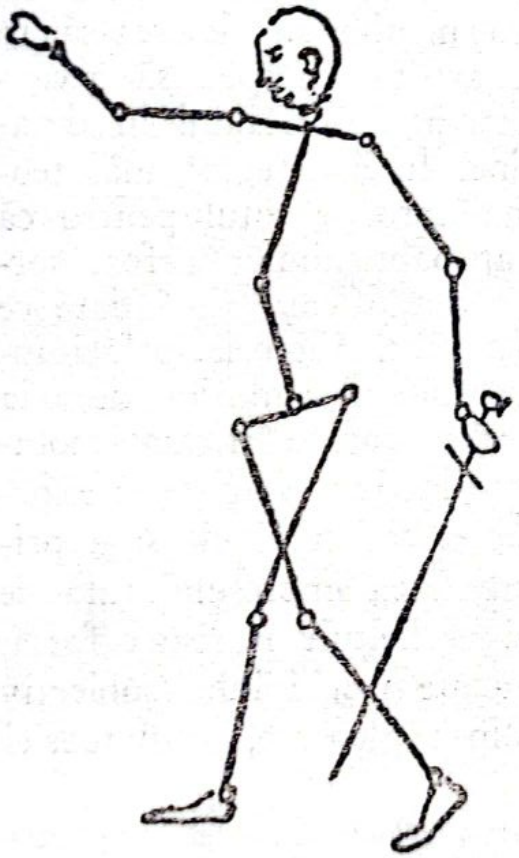
[97] Dürer, *Vier Bücher* ..., Cartea IV şi numeroase desene. Mă refer la binecunoscutul „sistem al cuburilor" care, potrivit lui Lomazzo, este regăsibil în trecut la Foppa şi care mai tîrziu a fost preluat şi dezvoltat de Holbein, Altdorfer, Luca Cambiaso, Erhard Schön şi alţii (Vezi Meder, *op. cit.*, p. 624, Fig. de pe pag. 319, 619, 623). Acest sistem este înrudit cu desenele lui Dürer reprezentînd capete ale căror suprafeţe sînt reduse la poligoane (ilustrate în Meder, *op. cit.*, p. 622), un procedeu pe care autorul de faţă a încercat să-l urmărească în timp pînă la sursele italiene (*Kunstchronik*, serie nouă, XXVI, 1915, col. 514 şi urm.), procedeu faţă de care Meder (p. 564, Fig. 267) a produs o analogie mai concludentă.

[98] Într-o altă manieră, tot nonplanimetrică, personajul în mişcare este schematizat într-o serie de desene, atribuite lui Erhard Schön, un exemplu fiind reprodus în Ilustr. de text 9 (reproduceri ce se găsesc şi în Fr. W. Ghillany, *Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis*, 1846, p. 15). Pentru metoda urmărită în aceste desene, vezi ilustraţia în lucrarea lui Leonardo, *Trattato*, Articolul 173.

Scanned with CamScanner

cele din urmă orice legătură cu practica artistică. În propria sa operă transpare mai puţin efectul tehnicii sale antropometrice dezvoltate la extrem decît cel al primelor sale străduanii imperfecte. Şi dacă ne amintim că unitatea cea mai mică a sistemului său metric, aşa-numita „particolă" (*Trümlein*), era mai mică de un milimetru, prăpastia dintre teorie şi practică devine evidentă.

Eforturile făcute de Dürer în teoria proporţiilor umane ca ramură a teoriei artei au drept urmare pe de o parte o serie de producţii de atelier lipsite de semnificaţie, toate mai mult sau mai puţin dependente de a sa *opus maius*, cum ar fi broşurile lui Lautensack,[99] Beham,[100] Schön,[101], van der



9. Erhard Schön (?). Schematizarea mişcării umane (linearizată). Nürnberg, Stadtbibliothek, Cod. Cent. V, App. 34aa, fol. 82

[99] H. Lautensack, *Des Circkels und Richtscheyts, auch der Perspectiva und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweisung*, Nüremberg, 1564.

[100] H. S. Beham, *Dies Büchlein zeyget an ... ein Mass oder Proporcion des Ross*, Nüremberg, 1528; *idem*, *Kunst und Lere Büchlein ...*, Frankfurt, 1546 (şi adeseori mai tirziu); vezi, de asemenea, gravurile sale, pp. 219–21.

[101] E. Schön, *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*, Nüremberg, 1542 (ediţie facsimil, L. Baer, ed., Frankfurt, 1920).

Scanned with CamScanner

Heyden,[102] sau Bergmüller;[103] iar pe de altă parte asemenea lucrări arid dogmatice cum ar fi cele ale unui Schadow[104] sau Zeising.[105] Dar deşi aceste metode n-au folosit, aşa cum sperase el, cauzei artei, ele s-au dovedit nepreţuite pentru dezvoltarea unor ştiinţe noi ca antropologia, criminologia şi cît se poate de surprinzător — biologia.[106]

Această dezvoltare finală a teoriei proporţiilor corespunde, totuşi, evoluţiei generale a artei înseşi. Nu era cu putinţă ca valoarea şi semnificaţia artistică a unei teorii, ce se preocupă în exclusivitate de dimensiunile obiective ale corpurilor conţinute în hotare definibile, să se bizuie pe faptul că reprezentarea unor asemenea obiecte era sau nu recunoscută drept un ţel esenţial al activităţii artistice. Importanţa ei era menită să descrească în măsura în care geniul artistic începea să accentueze conceperea subiectivă a obiectului în defavoarea obiectului în sine. În arta egipteană, teoria proporţiilor însemna aproape totul pentru că subiectul nu însemna aproape nimic; a fost sortită însă să piardă orice semnificaţie de îndată ce acest raport a fost răsturnat. Victoria principiului subiectiv a fost pregătită, ne amintim, de arta secolului al cincisprezecelea, care a afirmat mobilitatea autonomă a lucrurilor reprezentate şi experienţa vizuală autonomă a artistului cît şi a privitorului. După ce „reînvierea interesului faţă de Antichitatea clasică" şi-a cheltuit întreaga forţă, aceste prime concesii făcute principiului subiectiv au ajuns să fie pe deplin exploatate, rolul teoriei

---

[102] J. van der Heyden, *Reissbüchlein* ..., Strassburg, 1634.

[103] J. G. Bergmüller, *Anthropometria oder Statur des Menschen*, Augsburg, 1723.

[104] G. Schadow, *Polyclet oder von den Massen der Menschen*, Berlin, 1834 (ed. 11, Berlin, 1909).

[105] A. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des Körpers*, Leipzig, 1854; *idem*, *Aesthetische Forschungen*, Frankfurt, 1855.

[106] Mă refer la amploarea deosebită pe care o redobîndeşte doctrina lui Dürer asupra „variaţiei geometrice". (*Vier Bücher* ..., Cartea III) în renumita lucrare a lui D'Arcy W. Thompson, *On Growth and Form* a cărei primă ediţie a apărut în 1917.

Scanned with CamScanner

proporţiilor umane ca ramură a teoriei artei s-a încheiat. Stilurile care pot fi grupate sub denumirea de subiectivism „pictural" — stilurile reprezentate cel mai elocvent de pictura olandeză din secolul al şaptesprezecelea şi de impresionismul secolului al nouăsprezecelea — nu găseau utilizare pentru o teorie a proporţiilor umane, deoarece în cazul lor obiectele solide în general şi corpul omenesc în particular nu însemnau decît puţin prin comparaţie cu lumina şi aerul difuzate într-un spaţiu nelimitat.[107] Stilurile ce pot fi grupate sub denumirea de subiectivism „non-pictural" — manierismul pre-baroc şi „expresionismul" modern — nu găseau utilizare pentru o teorie a proporţiilor umane, deoarece în cazul lor obiectele solide în general şi silueta umană în mod particular aveau sens numai în măsura în care puteau fi lungite sau scurtate arbitrar, contorsionate şi în final dezagregate.[108]

---

[107] Cu referire la arta Nordului, aceasta se aplică la o dată chiar mai timpurie (secolele al cincisprezecelea şi al şaisprezecelea) cu excepţia unor artişti ca Dürer şi urmaşii săi care au căzut sub vraja tendinţelor clasice.

[108] Vezi declaraţia lui Michelangelo la care se face referire în nota 81. Chiar şi în studiile teoretice asupra artei care, prin esenţa lor gravitează în mod necesar spre clasicismul „obiectivist", se poate observa pe alocuri şi uneori o scădere a interesului faţă de o teorie ştiinţifică a proporţiilor. Vincenzo Danti, epigon al lui Michelangelo, a plănuit o lucrare (publicată numai în fragmente restrînse) care, în ciuda titlului *Delle perfette proportioni*, nu avansează pe linii matematice ci abordează subiectul din punct de vedere anatomic, mimic şi patognomic, (vezi J. von Schlosser, Die *Kunstliteratur*, pp. 343 şi urm., 359, 396); iar Carel van Mander, originar din Ţările de Jos, a tratat problema proporţiilor cu o indiferenţă extraordinară (vezi Schlosser, *ibid.*). [Vezi, de asemeni, E. Panofsky, *Ideea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig und Berlin, 1924, p. 41 şi urm.; în traducerea românească, Bucureşti, 1975, p. 46 şi urm.] Cu atît mai surprinzător este faptul că Rembrandt, care cu siguranţă nu avea un interes deosebit pentru teoria proporţiilor, odată, cu un anumit prilej, a desenat un om înscris într-un pătrat după metoda lui Vitruviu; dar l-a deghizat atît de bine că n-a fost recunoscut ca atare: este vorba de un oriental schiţat după model şi purtînd turban şi o pelerină lungă, într-o postură mai mult relaxată decît rigidă, cu capul întors puţin într-o parte. Dacă n-ar exista pătratul şi liniile de intersecţie ce divid

Scanned with CamScanner

În perioada „modernă", deci, teoria proporţiilor umane, abandonată de artişti şi teoreticienii artei a rămas în seama oamenilor de ştiinţă — cu excepţia unor cercuri fundamental opuse dezvoltării ce tindeau spre subiectivism. Nu este întîmplător faptul că în perioada de maturitate, după ce abandonase romantismul tinereţii în favoarea concepţiei esenţialmente clasicizante asupra artei, Goethe a arătat un interes cald şi activ faţă de ceea ce fusese disciplina favorită a lui Leonardo şi Dürer: „Să-ţi concentrezi lucrul asupra unui canon al proporţiilor virile sau feminine", îi scrie el lui J. H. Meyer, „să cercetezi variaţiile din care izvorăşte caracterul, să examinezi mai îndeaproape structura anatomică, şi să cauţi formele frumoase care constituie perfecţiunea exterioară — mi-ar place să te văd aducîndu-ţi aportul la asemenea cercetări dificile, tot aşa cum la rîndu-mi am făcut o serie de cercetări preliminare"[109].

---

torsul, desenul (C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906, No. 631) ar fi acceptat drept un studiu de costum după natură, iar braţele larg deschise ar fi interpretate drept un gest expresiv.

[109] Goethe, Scrisoare către Meyer din 13 martie, 1791 (ediţia din Weimar, IV, 9, p. 248).

Scanned with CamScanner

3
ABATELE SUGER DE LA SAINT-DENIS

Sînt rare, dacă nu chiar inexistente, situaţiile cînd un mare patron al artelor a simţit imboldul să lase o relatare retrospectivă a intenţiilor şi realizărilor sale. Oamenii de acţiune însă, începînd cu cezarii şi terminînd cu medicii de ţară, şi-au consemnat experienţele avînd sentimentul că nu vor dobîndi nemurirea meritată decît graţie cuvîntului scris. Oamenii cu darul expresiei de la scriitori şi poeţi la pictori şi sculptori (de îndată ce înzestrarea le-a fost ridicată în Renaştere la nivelul de Artă) au recurs la rîndul lor la autobiografie şi auto-interpretare ori de cîte ori s-au temut că operele n-ar fi capabile prin ele însele, fiind doar produse izolate şi cristalizate ale unui proces de creaţie continuu, să transmită posterităţii un mesaj unitar şi viabil. Nu acelaşi lucru s-a întîmplat cu patronii, cu persoanele al căror prestigiu şi iniţiativă determină existenţa creaţiei altora: prinţul eclesiast, conducătorul laic, aristocratul şi plutocratul. Din punctul lor de vedere opera de artă este aceea care ar trebui să aducă omagii patronului, şi nu acesta operei de artă. Personalităţi ca Hadrian şi Maximilian, Leon şi Iuliu, Jean de Berry şi Lorenzo de Medici au hotărît ceea ce vor, şi-au ales artiştii, şi-au adus contribuţia în conceperea programului, au aprobat sau i-au criticat execuţia şi au onorat sau nu notele de plată. Dar au lăsat pe seama curtenilor sau secretarilor ofi-

Scanned with CamScanner

ciali să întocmească inventarele şi pe seama cronicarilor, poeţilor sau umaniştilor să compună descrierile, elogiile şi explicaţiile.

A fost nevoie de o înlănţuire aparte de împrejurări şi de o îmbinare unică de calităţi personale pentru a face posibilă existenţa documentelor lăsate de Suger, Abatele de la Saint-Denis, păstrate printr-un act de generozitate a timpului.

I. În calitate de conducător şi reorganizator al unei mînăstiri care din punct de vedere al însemnătăţii politice şi bogăţiei teritoriale depăşea cea mai mare parte a episcopatelor, în calitate de Regent al Franţei în timpul celei de a doua Cruciade, şi în calitatea de „prieten şi sfetnic loial" a doi regi francezi într-o vreme cînd coroana începea să-şi reafirme puterea după o lungă perioadă de slăbiciune extremă, Suger (născut în 1081 şi abate la Saint-Denis din 1122 pînă la moartea sa în 1151) este o figură de vază în istoria Franţei; pe bună dreptate a fost denumit părintele monarhiei franceze, monarhie ce avea să atingă punctul de strălucire maximă în timpul lui Ludovic al XIV-lea. Îmbinînd iscusinţa unui mare om de afaceri cu un simţ înnăscut al echităţii şi cu o rectitudine personală (*fidelitas*) recunoscută pînă şi de cei care nu-l agreau cu adevărat, spirit conciliant şi opus violenţei şi totuşi niciodată neputincios cînd era vorba de ţelurile sale, nelipsindu-i curajul bărbătesc, veşnic dispus să acţioneze şi totuşi un maestru neîntrecut în arta de a aştepta momentul potrivit, posedînd geniu pentru detaliu şi totuşi capabil de a vedea lucrurile în perspectivă, el şi-a pus aceste daruri contradictorii în slujba a două ambiţii: dorinţa de a întări puterea coroanei Franţei şi dorinţa de a da strălucire Mînăstirii Saint-Denis.

Aceste două ambiţii nu intrau în conflict una cu cealaltă. Dimpotrivă, apăreau drept aspecte ale unui unic ideal, care în opinia lui Suger corespundea atît dreptului natural cît şi Voinţei divine. Pentru că el era convins de existenţa a trei adevăruri fundamentale. Primul: că regele, şi mai cu

Scanned with CamScanner

seamă regele Franței, este „vicar al lui Dumnezeu", „purtînd imaginea Domnului în propria sa persoană și întrupînd-o astfel"; dar aceasta nu însemna deloc că regele nu poate greși, ci atrăgea după sine postulatul că regele nu trebuie să greșească, („un rege pe sine se înjosește nesocotind legea pentru că regele și legea — *rex et lex* — sînt depozitarii aceleiași puteri supreme a guvernării"). Al doilea: orice rege al Franței, dar mai cu seamă stăpînul mult iubit al lui Suger, Ludovic Cel Gros, care la încoronare, în 1108, predase sabia laică spre a-și încinge sabia spirituală „întru apărarea bisericii și a săracilor", avea atît dreptul cît și datoria sacră de a îngenunchea toate forțele care ar fi dus la lupte interne și s-ar fi dovedit o piedică în calea autorității centrale. Al treilea: această autoritate centrală, și deci unitatea națiunii, era simbolizată și chiar investită în Mînăstirea Saint-Denis care adăpostea relicvele „Apostolului întregii Galii", cel mai înalt, și după Dumnezeu, unicul protector al regatului.

Fundată de Regele Dagobert spre cinstirea Sfîntului Denis și a legendarilor săi însoțitori, sfinții Rusticus și Eleutherius, (la care Suger se referea de obicei prin „Sfinții Martiri" sau „sfinții noștri Patroni"), Saint-Denis fusese mînăstirea „regală" timp de multe secole. „În temeiul unui drept natural parcă" adăpostea mormintele regilor francezi; Carol Cel Pleșuv și Hugo Capețianul, fondatorul dinastiei domnitoare fuseseră abații ei titulari; și mulți prinți de sînge regesc au făcut primii ani de școală aici (într-adevăr la școala Saint-Denis-de-l'Estrée, Suger a legat din copilărie prietenia de o viață cu cel ce avea să devină Ludovic Cel Gros). În 1127 St. Bernard a sintetizat destul de exact cînd a scris: „Acest lăcaș a fost distins cu însemnele regalității încă din timpuri străvechi; pe atunci era folosit pentru treburile juridice ale Curții și pentru cele militare ale regelui; fără preget sau ipocrizie îi erau date Cezarului cele ce îi aparțineau de drept, lui Dumnezeu însă nu îi erau oferite cu egală fidelitate cele ce i se cuveneau".

Scanned with CamScanner

În această mult-citată scrisoare adresată lui Suger în cel de al şaselea an de păstorie, Abatele din Clairvaux îl felicită pe confratele său mai om de lume pentru a fi reuşit a „reforma" Mînăstirea Saint-Denis. Dar această „reformă" fără a diminua cu nimic importanţa politică a Mînăstirii a investit-o cu o independenţă, un prestigiu şi prosperitate care i-au permis lui Suger să strîngă şi să instituţionalizeze legăturile ei tradiţionale cu Coroana. Chiar şi dacă nu ne referim la reformă, Suger n-a încetat niciodată să promoveze interesele Mînăstirii Saint-Denis şi ale monarhiei franceze cu aceeaşi convingere naivă şi, în cazul lui, nu total nejustificată, a identităţii lor cu interesele naţiunii şi cu Voinţa divină aşa cum în zilele noastre un magnat al petrolului sau oţelului ar promova o legislaţie favorabilă companiei şi băncii sale ca fiind ceva ce duce la propăşirea ţării şi la progresul omenirii.* Pentru Suger prietenii Coroanei erau şi rămîneau „partizanii lui Dumnezeu şi ai Sfîntului Denis" tot aşa precum un duşman al lui Saint-Denis era şi rămînea „un om fără respect faţă de regele Francilor sau faţă de Regele Universului."

Paşnic din fire, Suger a încercat să-şi atingă scopurile, în orice domeniu mai degrabă prin negocieri şi rezolvări financiare decît prin forţă militară. Încă de la începuturile carierei sale a acţionat fără întrerupere pentru îmbunătăţirea relaţiilor dintre Coroana Franţei şi Sfîntul Scaun, relaţii care fuseseră mai mult decît încordate sub tatăl şi predecesorul lui Ludovic Cel Gros, Filip I. Lui Suger i-au fost încredinţate misiuni speciale la Roma cu mult înainte de a fi ridicat la rangul de abate; vestea alegerii a primit-o chiar în cursul unei asemenea misiuni. Prin politica sa abilă relaţiile dintre Coroană şi Curie s-au dezvoltat dobîndind statutul unei alianţe atît de ferme încît nu numai că s-a întărit prin aceasta poziţia in-

---

* Această frază a fost scrisă cu aproape zece ani înainte ca un binecunoscut industriaş, pe punctul de a deveni om de stat, să fi declarat: „Ceea ce e bun pentru General Motors este bun pentru Statele Unite".

Scanned with CamScanner

ternă a regelui, ci s-a realizat şi neutralizarea inamicului său din afară cel mai periculos, împăratul german Henric al V-lea.

Nici un soi de diplomaţie n-ar fi putut preveni o serie de conflicte armate cu celălalt mare duşman al lui Ludovic, orgoliosul şi înzestratul Henric I Beauclerc al Angliei. Fiind unul din fii lui William Cuceritorul, Henric, cum era şi firesc, n-a voit să renunţe la moştenirea sa de pe continent, Ducatul Normandiei, în timp ce Ludovic, tot atît de firesc, a încercat să transfere acest ducat vasalilor săi mai puţin puternici şi mai credincioşi, Conţilor de Flandra. Totuşi, Suger (care era animat de o sinceră admiraţie faţă de geniul administrativ şi militar al lui Henric) a reuşit în chip miraculos să-i cîştige, şi apoi să păstreze încrederea şi prietenia intimă a acestuia. De nenumărate ori a jucat rolul de mijlocitor între el şi Ludovic Cel Gros; şi tocmai în legătură cu acest fapt protejatul cel mai îndrăgit al lui Suger şi biograful său devotat, călugărul Willelmus de la Saint-Denis (mazilit la Schitul Saint-Denis-en-Vaux îndată după moartea protectorului său) a produs una din acele formulări inspirate care uneori sînt apanajul afecţiunii nesofisticate mai degrabă decît al pătrunderii critice: „Oare Henric, puternicul rege al Angliei", scrie el, „nu s-a mîndrit cu prietenia acestui om şi nu s-a bucurat de relaţiile întreţinute cu el? Nu l-a ales oare drept mediator între sine şi Ludovic, regele Franţei, văzînd în el o verigă a păcii?"

Mediator et pacis vinculum: aceste patru cuvinte conţin aproape tot ce se poate spune în legătură cu ţelurile de om de stat ale lui Suger atît în privinţa politicii externe cît şi interne. Thibaut IV (Cel Mare) de Blois, un nepot al lui Henric I, regele Angliei, se situa de obicei de partea unchiului său. Dar şi cu el Suger a rămas în relaţii excelente şi în cele din urmă a reuşit să instaureze o pace durabilă între acesta şi regele Franţei, acum, Ludovic al VII-lea, care îi urmase tatălui său în 1137; fiul lui Thibaut, Henry, avea să devină unul din cei mai credincioşi susţinători ai

Scanned with CamScanner

tînărului Ludovic. Cînd Ludovic al VII-lea cu principiile sale cavalerești și cu temperamentul său nestăpînit a intrat în conflict cu cancelarul său Algrin, Suger a fost acela care a realizat împăcarea. Cînd Geoffroy de Anjou și Normandia, cel de al doilea soț al unicei fiice a lui Henric Beauclerc, a amenințat cu războiul, Suger a fost acela care a înlăturat pericolul. Atunci cînd Ludovic al VII-lea a avut motive serioase să dorească obținerea divorțului de frumoasa Eleonora de Aquitania, Suger a fost acela care a împiedicat hotărîrea finală atîta timp cît a trăit, așa încît ruptura, dezastruoasă din punct de vedere politic, n-a devenit fapt decît după 1152.

Nu este o întîmplare că marile două victorii din viața publică a lui Suger au fost dobîndite fără vărsare de sînge. Una din acestea a fost înăbușirea unei lovituri de stat pusă la cale de fratele lui Ludovic al VII-lea, Robert de Dreux, căruia Suger, pe atunci regent în vîrstă de șaizeci și opt de ani „i-a pus capăt în numele dreptății cu strășnicia unui leu". Cealaltă victorie, încă și mai mare, a fost zădărnicirea unei invazii plănuită de Împăratul Henric al V-lea al Germaniei. Acesta din urmă, simțindu-se destul de sigur pe poziții după Concordatul de la Worms, pregătise un atac puternic dar s-a văzut silit să se retragă din fața unei „Franțe ale cărei forțe se uniseră". Măcar pentru o dată, toți vasalii regelui, chiar și cei mai recalcitranți dintre ei și-au lăsat la o parte certurile și litigiile și au răspuns la „chemarea Franței" (*ajuracio Franciae*): un triumf nu numai al politicii generale dusă de Suger ci și al funcției deosebite pe care o deținea. În timp ce se adunau oștile, pe altarul principal al Mînăstirii au fost așezate relicvele Sfîntului Denis și ale însoțitorilor săi, pentru a fi apoi „purtate pe umăr de regele însuși" și reașezate în criptă. Călugării făceau slujbe zi și noapte. Iar Ludovic Cel Gros a acceptat din mîinile lui Suger, invitînd întreaga Franță să-l urmeze, stindardul Sf. Denis, astfel încît regele Franței se proclama vasal al Mînăstirii, avînd sub suzeranitatea sa una din posesiunile ei și anume

Scanned with CamScanner

tînărului Ludovic. Cînd Ludovic al VII-lea cu principiile sale cavalereşti şi cu temperamentul său nestăpînit a intrat în conflict cu cancelarul său Algrin, Suger a fost acela care a realizat împăcarea. Cînd Geoffroy de Anjou şi Normandia, cel de al doilea soţ al unicei fiice a lui Henric Beauclerc, a ameninţat cu războiul, Suger a fost acela care a înlăturat pericolul. Atunci cînd Ludovic al VII-lea a avut motive serioase să dorească obţinerea divorţului de frumoasa Eleonora de Aquitania, Suger a fost acela care a împiedicat hotărîrea finală atîta timp cît a trăit, aşa încît ruptura, dezastruoasă din punct de vedere politic, n-a devenit fapt decît după 1152.

Nu este o întîmplare că marile două victorii din viaţa publică a lui Suger au fost dobîndite fără vărsare de sînge. Una din acestea a fost înăbuşirea unei lovituri de stat pusă la cale de fratele lui Ludovic al VII-lea, Robert de Dreux, căruia Suger, pe atunci regent în vîrstă de şaizeci şi opt de ani „i-a pus capăt în numele dreptăţii cu străşnicia unui leu". Cealaltă victorie, încă şi mai mare, a fost zădărnicirea unei invazii plănuită de Împăratul Henric al V-lea al Germaniei. Acesta din urmă, simţindu-se destul de sigur pe poziţii după Concordatul de la Worms, pregătise un atac puternic dar s-a văzut silit să se retragă din faţa unei „Franţe ale cărei forţe se uniseră". Măcar pentru o dată, toţi vasalii regelui, chiar şi cei mai recalcitranţi dintre ei şi-au lăsat la o parte certurile şi litigiile şi au răspuns la „chemarea Franţei" (*ajuracio Franciae*): un triumf nu numai al politicii generale dusă de Suger ci şi al funcţiei deosebite pe care o deţinea. În timp ce se adunau oştile, pe altarul principal al Mînăstirii au fost aşezate relicvele Sfîntului Denis şi ale însoţitorilor săi, pentru a fi apoi „purtate pe umăr de regele însuşi" şi reaşezate în criptă. Călugării făceau slujbe zi şi noapte. Iar Ludovic Cel Gros a acceptat din mîinile lui Suger, invitînd întreaga Franţă să-l urmeze, stindardul Sf. Denis, astfel încît regele Franţei se proclama vasal al Mînăstirii, avînd sub suzeranitatea sa una din posesiunile ei şi anume

Scanned with CamScanner

Le Vexin. Şi la scurtă vreme după moartea lui Ludovic acest stindard a ajuns să fie identificat cu vestitul „Oriflamme" care avea să rămînă, timp de aproape trei secole simbolul vizibil al unităţii naţionale.

N-a existat decît o singură împrejurare în care Suger să recomande folosirea forţei împotriva compatrioţilor săi şi chiar să insiste asupra acestui fapt: atunci cînd a devenit limpede că „rebelii" violează ceea ce Ludovic Cel Gros promisese să protejeze, drepturile bisericii şi ale săracilor. Suger îi privea cu stimă pe Henric Beauclerc şi cu respect întristat pe Thibaut de Blois care i se opuneau regelui aproape de la egal la egal; dar era animat de o ură şi un dispreţ nemărginit faţă de asemenea „şerpi" şi „fiare sălbatice" ca Thomas de Marle, Bouchart de Montmorency, Milon de Bray, Matthieu de Beaumont, sau Hugues du Puiset (mulţi dintre ei membrii ai micii nobilimi), care se erijaseră în tirani locali sau regionali, îşi atacau vecinii credincioşi, jefuiau oraşele, îi oprimau pe ţărani anexînd şi proprietăţi ecleziastice — chiar şi dintre posesiunile Mînăstirii Saint-Denis. Împotriva acestora Suger a recomandat şi s-a străduit să aplice cele mai drastice măsuri, susţinîndu-i pe cei oprimaţi nu numai din raţiuni justiţiare şi umanitare (deşi din fire era un om drept şi omenos) ci şi pentru că poseda inteligenţa spre a-şi da seama că un negustor falit nu-şi putea plăti impozitele şi că un fermier sau un viticultor care sînt continuu jefuiţi prin dări jecmănitoare aveau toate motivele să-şi lase în paragină cîmpurile şi viile. Cînd Ludovic al VII-lea s-a întors de la Locurile Sfinte, Suger a fost în situaţia de a-i putea încredinţa o ţară paşnică şi unificată cum nu fusese decît arareori; şi ceea ce este şi mai neaşteptat, un tezaur reîntregit. „Începînd din acel moment" scrie Willelmus, „poporul şi prinţul l-au denumit Părintele patriei"; şi (cu referire specială la pierderea Aquitaniei rezultată din divorţul lui Ludovic al VII-lea): „De îndată ce a fost răpit din mijlocul nostru, sceptrul regatului a suferit o mare pierdere".

Scanned with CamScanner

II. Ceea ce Suger n-a putut realiza decît în parte în macrocosmosul regatului, a putut realiza pe deplin în microcosmosul mînăstirii. Chiar şi dacă am mai reduce puţin din condamnarea elevată a lui St. Bernard care a comparat Mînăstirea Saint-Denis încă nereformată cu „atelierul lui Vulcan" şi cu o „sinagogă a Satanei" şi dacă primim cu oarecare rezervă invectivele amare ale sărmanului şi nemulţumitului Abelard, care vorbeşte de „obscenităţile intolerabile" şi îl defineşte pe Adam predecesorul lui Suger, drept „un om cu apucături mult mai corupte şi renumit pentru infamii mult mai mari decît restul călugărilor, pe cît le era superior în ordinul călugăresc" şi tot n-am putea să nu vedem că înainte de alegerea lui Suger la Saint-Denis situaţia era departe de a fi satisfăcătoare. Suger însuşi se abţine cu tact să-i aducă vreo învinuire personală lui Adam, „părintele său spiritual şi tatăl său adoptiv". Ne relatează însă despre spărturile din pereţi, mari de poţi vîrî pumnul; despre coloane avariate şi turnuri „roase de ruină"; despre lămpi şi alte elemente de mobilier care se fac ţăndări nefiind reparate la timp; despre obiecte valoroase din ivoriu „peste care se aşterne uitarea timpului în cuferele trezoreriei"; despre vase de ritual „pierdute la cămătari"; despre obligaţii neîmplinite faţă de principi binefăcători; despre zeciuieli mînăstireşti cedate unor laici; despre terenurile mărginaşe, proprietatea Mînăstirii care fie nu sînt cultivate, fie sînt părăsite de ocupanţi din pricina oprimării exercitate de nobilii şi baronii din vecinătate; şi, mai grav decît orice, de încurcăturile nesfîrşite cu juzii de pace (*advocati*) care deţineau drepturi ereditare asupra unor anumite venituri obţinute de pe domeniile Mînăstirii în schimbul protecţiei împotriva unor inamici dinafară (*advocationes*), dar adeseori nu erau în stare sau nu voiau să îndeplinească această funcţie, iar în cazuri chiar şi mai frecvente, abuzau de ea aplicînd arbitrar impozite, munci obligatorii şi corvezi.

Scanned with CamScanner

Cu mult înainte de a deveni Abatele Mînăstirii Saint-Denis, Suger a avut prilejul să cunoască direct aceste condiţii nefericite. După ce funcţionase aproape doi ani drept abate secund (*praepositus*) la Mînăstirea Berneval-le-Grand din Normandia, unde a avut ocazia să se familiarizeze cu inovaţiile administrative ale lui Henric Beauclerc, şi să fie profund impresionat de acestea, a fost transferat, în aceeaşi funcţie, la vîrsta de douăzeci şi opt de ani, la una din cele mai îndrăgite posesiuni ale mînăstirii, Toury-en-Beauce, nu departe de Chartres. Ajuns acolo a descoperit că pelerinii şi negustorii o evitau şi că nu avea decît foarte puţină mînă de lucru din pricina persecuţiilor aceluia care pentru el deveni *la bête noire*, Hugues du Puiset: „Cei care rămăseseră abia îşi mai duceau zilele sub povara unei asupriri atît de nefaste". După ce s-a asigurat atît de sprijinul moral al episcopilor de Chartres şi Orléans şi de ajutorul direct al preoţilor locali şi al credincioşilor, Suger a cerut protecţie de la rege însuşi şi a luptat cu deosebit curaj repurtînd unele victorii pînă cînd castelul Le Puiset a căzut în 1112 la ultimul din cele trei asedii la care a fost supus în interval de doi ani, şi a fost distrus sau cel puţin dezafectat. Nemernicul de Hugues a reuşit să-şi menţină posesiunea încă vreo zece-cincisprezece ani, dar se pare că şi-a lăsat castelul în grija unui administrator ca în final să i se piardă urma în Locurile Sfinte. Suger, s-a apucat însă să transforme „sterilitatea în fecunditate" pe domeniul de la Toury şi de îndată ce a fost ales abate a stabilizat definitiv situaţia. A ridicat case solide ce puteau fi apărate, a fortificat întreaga proprietate cu palisade, şi a construit un fort solid şi un turn nou deasupra porţii de intrare; l-a arestat pe administratorul lui Hugues „care începuse să se răzbune pentru eşecurile din trecut profitînd de faptul că s-a aflat cîndva ca din întîmplare prin împrejurimi cu o ceată de oameni înarmaţi"; şi a rezolvat problema acelor *advocatio* într-un mod cît se poate de caracteristic. Întîmpla-

Scanned with CamScanner

rea făcea că dreptul de *advocatio* îi revenise prin moştenire unei tinere, nepoata unui oarecare Adam de Pithiviers, care în această situaţie nu putea fi de mare ajutor, dar putea produce în schimb mari neplăceri în caz că s-ar fi căsătorit cu o persoană nedorită. Astfel Suger s-a îngrijit să „dea dreptul de *advocatio* împreună cu fata" unui tînăr cumsecade din propriul său anturaj; a oferit o sută de lire spre a fi împărţite între tinerii căsătoriţi şi părinţii care aparent nu erau prea prosperi, şi toată lumea a fost fericită; tînăra avea zestre şi soţ; tînărul avea soţie şi un venit modest dar sigur; părinţii au primit o parte din suta de lire oferită de Suger; „agitaţia din regiune a fost potolită"; iar venitul anual ce-i revenea Mînăstirii de la Toury a crescut de la douăzeci de lire la optzeci.

Această relatare ce se referă la un singur domeniu este caracteristică pentru metoda generală de administrare utilizată de Suger. Acolo unde era necesară forţa o aplica energic, fără să ţină seama de primejdiile ce-l pîndeau; el menţionează astfel alte cîteva cazuri cînd, „la începuturile carierei sale de abate", s-a văzut nevoit să recurgă la arme. Exprimîndu-şi însă regretul faţă de aceste situaţii, depăşeşte obişnuita ipocrizie profesională deşi nu putem trece cu vederea prezenţa unui asemenea element. Dacă i-ar fi stat în putere el ar fi soluţionat toate problemele într-un mod similar celui în care a rezolvat cazul nepoatei lui Adam de Pithivier.

Pe lîngă faptul că a obţinut numeroase danii şi privilegii regale (dintre care cel mai important este extinderea jurisdicţiei Mînăstirii şi concesiunea marelui tîrg anual cunoscut sub numele de „Foire du Lendit") şi că a asigurat Mînăstirea cu tot felul de beneficii particulare, Suger demonstra o abilitate deosebită în a descoperi drepturi uitate asupra unor pămînturi şi privilegii feudale. „Pe vremea cînd nu eram decît un tînăr docil", spune el, „îmi făcusem un obicei să răsfoiesc documentele din pişele bisericii referitoare la proprietăţile noastre şi să consult cartele imunităţilor noastre gîndindu-mă

Scanned with CamScanner

tot timpul la necinstea multor calomniatori". El n-a ezitat să impună cu toată fermitatea asemenea revendicări în numele Sfinţilor Martiri, dar se pare că, în general, a fost „lipsit de intenţia de a şicana" (*non aliquo malo ingenio*), poate cu o singură excepţie şi anume în cazul evacuării călugăriţelor din Mînăstirea de la Argenteuil. Această evacuare a fost necesară nu numai din raţiuni legale dar şi morale (fapt ce aruncă o umbră de îndoială asupra validităţii primelor) şi au existat chiar persoane care să-l bănuiască pe Suger că s-ar fi lăsat influenţat de împrejurarea că Eloiza lui Abelard fusese stareţă la Argenteuil. Cert este totuşi faptul că revendicările Mînăstirii Saint-Denis au fost susţinute de un sinod la care participa un apărător atît de prob al drepturilor lui Abelard precum Geoffroy de Lèves, Episcop de Chartres; şi din datele pe care le avem la dispoziţie se naşte întrebarea dacă Suger s-a gîndit măcar la vechiul scandal stîrnit de acel caz.

În toate celelalte situaţii care ne sînt cunoscute, Suger pare să fi acţionat animat de convingerea că face ceea ce trebuie. S-au dobîndit noi terenuri care au fost date în arendă la preţuri avantajoase. Au fost lichidate datoriile legale dar incomode achitîndu-se ipotecile chiar şi dacă posesorii acestora erau evrei. Unor persoane indezirabile care aveau drept de *advocati* li s-a dat posibilitatea să renunţe la privilegii în schimbul unei compensaţii al cărei cuantum era stabilit fie direct prin acordul celor două părţi, fie prin procedură canonică. Şi de îndată ce s-a instituit legalitatea şi integritatea fizică a Mînăstirii, Suger s-a lansat într-un program de reconstrucţie şi reabilitare care, ca şi în cazul Mînăstirii din Toury, s-a dovedit avantajos atît pentru bunăstarea localnicilor cît şi pentru finanţele acesteia. Clădirile dărăpănate au fost demolate sau reconstruite şi uneltele au fost înlocuite. S-au luat măsuri împotriva tăierii neraţionale a pădurilor. Au fost implantate colonii agricole în multe părţi ale domeniilor pentru a transforma pămînturile necultivate în lanuri de grîu şi în vii. Obligaţiile ţăranilor au fost revi-

Scanned with CamScanner

zuite atent făcîndu-se o distincţie netă între „obiceiul" consfinţit prin lege şi „obligaţiile impuse" arbitrar, ţinîndu-se totodată seama de nevoile şi capacităţile individuale. Şi toate acestea au fost realizate sub supravegherea personală a lui Suger, care, în ciuda obligaţiilor ce-i reveneau ca „prinţ al Bisericii şi al regatului", bîntuia dintr-un capăt în altul al domeniilor sale, stabilind planuri pentru noi aşezări, indicînd locurile cele mai potrivite pentru lanuri şi vii, interesîndu-se de cele mai mărunte detalii folosind în acest scop orice prilej. Din proprietăţile de la Essonnes, de exemplu, nu rămăsese mare lucru în urma unor îndelungate jafuri la care se dedaseră Conţii de Corbeil, cu excepţia unei mici capele în ruină cunoscută sub numele de Notre-Dame-des Champs, unde „pe vechiul altar năpădit de bălării păşteau în voie capre şi oi". Într-o bună zi i s-a adus la cunoştinţă lui Suger că pe vechiul altar au fost găsite lumînări aprinse şi că oameni bolnavi îşi găsiseră acolo tămăduirea într-un chip miraculos. Văzînd pe dată ce şansă i se oferea l-a transferat acolo pe superiorul Hervée — „un om de o mare cucernicie şi de o simplitate admirabilă, deşi nu prea erudit" — împreună cu doisprezece călugări. S-a reparat biserica, s-au înălţat nişte chilii, s-a plantat vie, Suger punîndu-le la dispoziţie pluguri, prese de vin, vase rituale, veşminte, şi chiar şi o mică bibliotecă; şi în cîţiva ani locul se dezvoltase într-atît încît devenise echivalentul medieval al unui sanatoriu înfloritor şi autonom.

III. Extinzînd şi aducînd îmbunătăţiri de acest fel domeniilor ei periferice, Suger a creat baza pentru o reorganizare profundă a Mînăstirii însăşi.

După cum ne amintim, Saint-Denis a fost „reformată" în 1127, şi această „reformă" a atras după sine vestita scrisoare de felicitări adresată de St. Bernard, scrisoare la care ne-am referit pînă acum de două ori. Totuşi, această scrisoare reprezintă mai mult decît expresia unei satisfacţii cucernice. Ea marchează sfîrşitul unei campanii

Scanned with CamScanner

şoptite — ca să nu-i spunem răsunătoare — lansate se pare de St. Bernard însuşi, pecetluind un armistiţiu şi oferind condiţii de pace. Culorile sumbre în care St. Bernard zugrăveşte starea de lucruri de la Saint-Denis şi descrie indignarea celor „cucernici", nu lasă nici un dubiu asupra faptului că Suger singur reprezentase obiectul indignării sale: „Fervoarea celor cucernici şi-a îndreptat critica spre erorile voastre şi nu spre acelea ale călugărilor voştri. Au fost indignaţi de excesele voastre şi nu de ale celorlalţi călugări. Nemulţumirea confraţilor voştri s-a ridicat împotriva voastră şi nu a Mînăstirii. Voi singur aţi fost obiectul condamnărilor lor. Nu trebuie decît să vă îndreptaţi purtarea şi nu va mai rămîne nimic care să ofere prilejul calomniei. În fine, de vă veţi schimba, toată agitaţia se va linişti, se va pune capăt tuturor vociferărilor. Acesta a fost unicul lucru care ne-a pus în mişcare: ideea că mergînd pe aceeaşi linie, pompa şi condiţiile voastre de viaţă ar putea apărea cam insolente. ... În fine, le-aţi dat satisfacţie criticilor voştri şi aţi adăugat chiar lucruri pe care pe bună dreptate le putem preţui. Altminteri ce oare ar mai putea fi demn de laudă în raporturile dintre semeni dacă schimbarea simultană şi neaşteptată a atîtor oameni (deşi, în fond, opera Domnului) nu este considerată o faptă vrednică de cea mai înaltă preţuire? Cerul se va bucura din plin de convertirea unui păcătos — ce să mai spunem atunci cînd e vorba de o întreagă congregaţie?"

Astfel toate lucrurile par a se fi limpezit în privinţa lui Suger care, — şi urmează un calambur ce cu greu îi poate fi iertat chiar şi unui sfînt — a învăţat să „sugă" (*sugere*) la sînul Înţelepciunii divine în loc să soarbă cuvintele de pe buzele linguşitorilor. Dar după atîtea amabilităţi St. Bernard sugerează foarte distinct că în viitor bunăvoinţa sa va depinde de modul în care se va comporta Suger, şi în cele din urmă ajunge la păsul său esenţial: eliminarea lui Etienne de Garlande, seneşal al lui Ludovic Cel Gros, care, îmbinînd o situaţie înaltă în biserică cu o influenţă chiar şi mai

Scanned with CamScanner

mare la Curte, reprezenta o barieră insuportabilă între Abatele de Clairvaux și Coroană.

Nu știm ce răspuns a dat Suger — mai în vîrstă cu nouă ani decît St. Bernard — acestui document uluitor; dar din desfășurarea evenimentelor aflăm că i-a înțeles semnificația. Cam pe la sfîrșitul aceluiași an, 1127, Etienne de Garlande a căzut în dizgrație. Deși a redobîndit o serie de favoruri după aceea, nu și-a mai redobîndit puterea. Iar la 10 mai 1128, „abatele de Clairvaux s-a aflat pentru prima dată în relație directă și oficială cu regele Franței": Suger și St. Bernard ajunseseră la un acord. Dîndu-și seama cît rău își pot face ca dușmani — unul drept consilier al monarhului și cea mai influentă putere politică din Franța, iar celălalt mentorul Sf. Scaun și cea mai influentă forță spirituală din Europa — au hotărît să devină prieteni.

Începînd cu această dată St. Bernard nu mai are decît cuvinte de laudă pentru Suger (deși a păstrat o oarecare tendință de a-l face răspunzător de comportarea reprobabilă a altora și într-o anume ocazie l-a rugat destul de malițios pe „abatele bogat" să-i dea ajutor „unuia sărac"). Ei se complimentau reciproc recurgînd la formule de adresare precum „*vestra Sublimitas*", „*vestra Magnitudo*" sau chiar „*Sanctitas vestra*". Cu puțin înainte de moarte, Suger și-a exprimat dorința de a vedea „chipul angelic" al lui St. Bernard și a fost consolat printr-o scrisoare edificatoare și o năframă prețioasă; dar mai mult decît orice, fiecare s-a ferit cu grijă să se amestece în interesele celuilalt. Suger a rămas în strictă neutralitate cînd St. Bernard i-a persecutat pe eretici sau a numit episcopi și arhiepiscopi cam unde i s-a năzărit și nu a întreprins nimic spre a împiedica cea de a doua Cruciadă pe care însă a avut destulă clarviziune să o dezavueze. La rîndul său St. Bernard s-a abținut de la alte ieșiri fulminante împotriva Mînăstirii Saint-Denis și nu și-a mai revizuit niciodată interpretarea optimistă asupra convertirii și reformei lui Suger, indiferent de importanța pe care au dobîndit-o ele în realitate.

Scanned with CamScanner

Fără îndoială că Suger a fost om cu frica lui Dumnezeu în aceeaşi măsură în care era orice cleric credincios din secolul său, şi a manifestat emoţiile potrivite în ocaziile potrivite, „scăldînd în lacrimi piatra de pe mormîntul Sfinţilor Martiri (nimic ieşit din comun la o vreme cînd regii se prosternau în faţa unor relicve sacre şi plîngeau fără reţinere la înmormîntări oficiale), sau comportîndu-se cu „evlavie plină de voie bună şi voie bună plină de evlavie la sărbătorile luminoase ale Crăciunului şi Paştelui". Dar nu s-ar putea spune că a trecut printr-a convertire similară celei a clericului german Mascelinus, pe care St. Bernard l-a atras de partea sa la Mînăstirea din Clairvaux, scoţîndu-l din serviciul Arhiepiscopului de Maienza, sau celei a propriului frate al Sfîntului, Guy, smuls de lîngă prea iubita sa soţie şi cei doi copilaşi. Fără îndoială că Suger a pus capăt multor abateri de la viaţa monahală în cadrul Mînăstirii. Dar mai mult ca sigur, n-a transformat-o într-un loc în care „nici un laic să nu aibă acces la Lăcaşul Domnului", unde „să nu le fie îngăduit curioşilor să se apropie de obiectele sacre", unde „tăcerea şi o izolare perpetuă de toată agitaţia laică să oblige mintea să mediteze asupra treburilor cereşti".

În primul rînd, reforma Mînăstirii Saint-Denis nu a fost atît rezultatul unei schimbări neaşteptate în sufletul călugărilor, cît a unei re-educări abile şi bine gîndite. Acolo unde St. Bernard vorbeşte de „convertirea unei întregi congregaţii", Suger, într-un chip ce-l caracterizează, se felicită pe sine pentru a fi „restabilit ţelul Ordinei sacre pe o cale paşnică, fără răsturnări şi frămîntări printre călugări, deşi aceştia nu fuseseră obişnuiţi cu o asemenea disciplină". În al doilea rînd, deşi reforma punea capăt unei risipe şi dezordini flagrante, ea era departe de a realiza, sau de a-şi propune măcar, ceva care să semene cu idealul auster de viaţă monahală al lui St. Bernard. Aşa cum s-a mai menţionat, Saint-Denis a continuat să-i ofere Cezarului ceea ce se cuvenea Cezarului, şi

Scanned with CamScanner

mare la Curte, reprezenta o barieră insuportabilă între Abatele de Clairvaux și Coroană.

Nu știm ce răspuns a dat Suger — mai în vîrstă cu nouă ani decît St. Bernard — acestui document uluitor; dar din desfășurarea evenimentelor aflăm că i-a înțeles semnificația. Cam pe la sfîrșitul aceluiași an, 1127, Etienne de Garlande a căzut în dizgrație. Deși a redobîndit o serie de favoruri după aceea, nu și-a mai redobîndit puterea. Iar la 10 mai 1128, „abatele de Clairvaux s-a aflat pentru prima dată în relație directă și oficială cu regele Franței": Suger și St. Bernard ajunseseră la un acord. Dîndu-și seama cît rău își pot face ca dușmani — unul drept consilier al monarhului și cea mai influentă putere politică din Franța, iar celălalt mentorul Sf. Scaun și cea mai influentă forță spirituală din Europa — au hotărît să devină prieteni.

Începînd cu această dată St. Bernard nu mai are decît cuvinte de laudă pentru Suger (deși a păstrat o oarecare tendință de a-l face răspunzător de comportarea reprobabilă a altora și într-o anume ocazie l-a rugat destul de malițios pe „abatele bogat" să-i dea ajutor „unuia sărac"). Ei se complimentau reciproc recurgînd la formule de adresare precum *„vestra Sublimitas"*, *„vestra Magnitudo"* sau chiar *„Sanctitas vestra"*. Cu puțin înainte de moarte, Suger și-a exprimat dorința de a vedea „chipul angelic" al lui St. Bernard și a fost consolat printr-o scrisoare edificatoare și o năframă prețioasă; dar mai mult decît orice, fiecare s-a ferit cu grijă să se amestece în interesele celuilalt. Suger a rămas în strictă neutralitate cînd St. Bernard i-a persecutat pe eretici sau a numit episcopi și arhiepiscopi cam unde i s-a năzărit și nu a întreprins nimic spre a împiedica cea de a doua Cruciadă pe care însă a avut destulă clarviziune să o dezavueze. La rîndul său St. Bernard s-a abținut de la alte ieșiri fulminante împotriva Mînăstirii Saint-Denis și nu și-a mai revizuit niciodată interpretarea optimistă asupra convertirii și reformei lui Suger, indiferent de importanța pe care au dobîndit-o ele în realitate.

Scanned with CamScanner

Fără îndoială că Suger a fost om cu frica lui Dumnezeu în aceeaşi măsură în care era orice cleric credincios din secolul său, şi a manifestat emoţiile potrivite în ocaziile potrivite, „scăldînd în lacrimi piatra de pe mormîntul Sfinţilor Martiri (nimic ieşit din comun la o vreme cînd regii se prosternau în faţa unor relicve sacre şi plîngeau fără reţinere la înmormîntări oficiale), sau comportîndu-se cu „evlavie plină de voie bună şi voie bună plină de evlavie la sărbătorile luminoase ale Crăciunului şi Paştelui". Dar nu s-ar putea spune că a trecut printr-a convertire similară celei a clericului german Mascelinus, pe care St. Bernard l-a atras de partea sa la Mînăstirea din Clairvaux, scoţîndu-l din serviciul Arhiepiscopului de Maienza, sau celei a propriului frate al Sfîntului, Guy, smuls de lîngă prea iubita sa soţie şi cei doi copilaşi. Fără îndoială că Suger a pus capăt multor abateri de la viaţa monahală în cadrul Mînăstirii. Dar mai mult ca sigur, n-a transformat-o într-un loc în care „nici un laic să nu aibă acces la Lăcaşul Domnului", unde „să nu le fie îngăduit curioşilor să se apropie de obiectele sacre", unde „tăcerea şi o izolare perpetuă de toată agitaţia laică să oblige mintea să mediteze asupra treburilor cereşti".

În primul rînd, reforma Mînăstirii Saint-Denis nu a fost atît rezultatul unei schimbări neaşteptate în sufletul călugărilor, cît a unei re-educări abile şi bine gîndite. Acolo unde St. Bernard vorbeşte de „convertirea unei întregi congregaţii", Suger, într-un chip ce-l caracterizează, se felicită pe sine pentru a fi „restabilit ţelul Ordinei sacre pe o cale paşnică, fără răsturnări şi frămîntări printre călugări, deşi aceştia nu fuseseră obişnuiţi cu o asemenea disciplină". În al doilea rînd, deşi reforma punea capăt unei risipe şi dezordini flagrante, ea era departe de a realiza, sau de a-şi propune măcar, ceva care să semene cu idealul auster de viaţă monahală al lui St. Bernard. Aşa cum s-a mai menţionat, Saint-Denis a continuat să-i ofere Cezarului ceea ce se cuvenea Cezarului, şi

Scanned with CamScanner

aceasta cu o eficienţă sporită, pe măsura creşterii siguranţei posesiunilor, a finanţelor şi a puterii pe care o avea abatele asupra comunităţii sale; iar viaţa călugărilor, controlată acum probabil cu mai multă severitate, era cît se poate de plăcută.

St. Bernard concepea viaţa monahală drept o supunere oarbă şi o renunţare totală la orice confort personal, la hrană sau somn; despre el însuşi se spune că a stat de veghe şi a postit *ultra possibilitatem humanam*. Pe de altă parte Suger era adeptul total al disciplinei şi moderaţiei, dar se împotrivea cu tot atîta hotărîre supunerii oarbe şi ascetismului. Spre uimirea plină de admiraţie a biografului său, nu a început să se îngraşe după ce a ajuns la putere. Dar nici nu şi-a făcut un element de glorie din automortificare. „Refuzînd să iasă în evidenţă într-o direcţie sau în alta", îi plăcea ca mîncarea „să nu fie nici prea rafinată, nici prea simplă"; chilia sa nu era mai mare de trei metri pe cinci, iar patul nu era „nici prea moale nici prea tare" — şi — element foarte atrăgător — „în timpul zilei era acoperit cu ţesături foarte frumoase". Şi dacă nu-şi impunea sieşi o serie de restricţii, cu atît mai puţin nu le impunea călugărilor săi. El era de părere că relaţia dintre prelaţi şi cei din subordinea lor fusese prefigurată de aceea care existase între preoţii Legii celei Vechi şi legămîntul de pe Arcă: aşa precum a fost de datoria acestor preoţi să-şi protejeze arca cu piei de animale ca să nu fie distrusă de vînt sau ploaie, tot aşa, în opinia lui este de datoria abatelui să se îngrijească de bunăstarea fizică a călugărilor săi „ca să nu piară pe drum". Astfel el a înlocuit stranele înghetate din cor făcute din aramă şi marmură — un adevărat calvar pe timp de iarnă — cu strane confortabile din lemn. Regimul călugărilor a fost îmbunătăţit continuu (cu specificaţia anume să li se dea celor săraci porţia cuvenită); Suger a reluat de asemeni cu evident entuziasm regula instituită în memoria lui Carol Cel Pleşuv, care preconiza ca în onoarea „unui împărat atît de mare şi a unui prieten atît de intim al prea Cinstitului Denis", în fiecare lună să se ofere

Scanned with CamScanner

un prînz deosebit de bun. Acolo unde St. Bernard făcea un cult din tăcere Suger era ceea ce un învăţat francez defineşte drept „causeur infatigable". „Foarte omenos şi agreabil" (*humanus satis et jocundus*), îi plăcea să-i aibă în preajmă pe călugări pînă la miezul nopţii, povestindu-le despre evenimente memorabile pe care le ştia „fie din văzute, fie din auzite" (şi văzuse şi auzise nenumărate lucruri), gata să istorisească faptele de vitejie ale oricărui rege sau prinţ francez al cărui nume ar fi fost pomenit, sau să recite din memorie pasaje întregi din Horaţiu.

Reforma Mînăstirii Saint-Denis, aşa cum fusese realizată de Suger diferea considerabil de reforma care fusese imaginată de St. Bernard; şi într-o privinţă esenţială nu era numai o deosebire, ci un contrast ireductibil între una şi alta. Nimic n-ar fi putut fi mai departe de concepţia lui Suger decît ideea de a ţine persoane laice la distanţă de Lăcaşul Domnului: el voia să deschidă porţile unei mulţimi cît se poate de mari, cu singura pretenţie să o poată controla fără inconveniente — avea deci nevoie de o biserică mai mare. Nimic nu i s-ar fi părut mai nejustificat decît să nu-i admită pe curioşi în apropierea obiectelor sacre; el dorea să-şi expună relicvele într-un mod cît mai „evident" şi mai „impresionant" şi nu urmărea decît să evite înghesuiala şi busculada — aşa încît a transferat relicvele din criptă şi din naos în galeria măreaţă a corului, care avea să devină modelul neîntrecut a ceea ce se denumeşte, în catedrala gotică, prin *chevet*. Nimic, gîndea el, n-ar putea exemplifica mai pregnant delictul de omisiune decît eliminarea din serviciul lui Dumnezeu şi al sfinţilor săi a unor lucruri pe care Natura a fost învrednicită de Creatorul însuşi să le zămislească iar omul să le desăvîrşească: vase din aur sau din piatră semipreţioasă împodobite cu perle sau alte nestemate, candelabre, panouri de altar aurite, sculpturi, vitralii, mozaicuri, obiecte emailate, odăjdii somptuoase şi tapiserii.

Şi tocmai această atitudine era condamnată de

 Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis şi res-

Scanned with CamScanner

pinsă vehement de St. Bernard în lucrarea sa *Apologia ad Willhelmum Abbatem Sancti Theodorici*. Nu era tolerată nici o pictură sau sculptură figurativă cu excepţia crucifixelor de lemn; pietrele preţioase, perlele, aurul şi argintul erau interzise; odăjdiile trebuiau să fie din in sau din finet, sfeşnicele şi cădelniţele din fier; doar potirele puteau fi din argint sau argint aurit. Suger, însă, era de-a dreptul îndrăgostit de strălucire şi frumuseţe sub toate formele imaginabile; s-ar putea spune că reacţia sa la ceremonialul ecleziastic era în mare măsură estetică. Pentru el sfinţirea apei era un dans minunat, în care nenumăraţi demnitari ai bisericii „solemni în odăjdii albe, împodobiţi somptuos cu mitrele lor pontificale şi cu preţioasele banderole ornate cu motive circulare, se rotesc de mai multe ori în jurul vasului ritual, semănînd mai degrabă cu un cor ceresc decît cu unul pămîntesc". Oficierea simultană a primelor douăzeci de messe în noul *chevet* a fost „o simfonie angelică mai degrabă decît omenească". Astfel, dacă Suger era convins de proeminenţa spirituală a Mînăstirii Saint-Denis, pasiunea lui era să contribuie la înfrumuseţarea sa materială: Sfinţii Martiri, ale căror „oseminte sacre" nu puteau fi purtate decît pe umeri de regi, dobîndind prioritate faţă de orice alte relicve oricît de venerate ar fi fost ele, trebuiau să fie adăpostiţi în cea mai frumoasă biserică din Franţa.

Încă din primii săi ani în fruntea abaţiei, Suger a început să strîngă fonduri pentru reconstrucţia şi redecorarea bisericii, lăsînd-o la moarte „refăcută chiar din temelii" şi încărcată de bogăţii care nu-şi găseau asemănare decît în cele aflate în Hagia Sofia, dacă nu le întreceau chiar şi pe acelea. În modul în care orînduia procesiunile, şi ceremoniile de transfer, fundare şi sfinţire Suger a prefigurat caracterul spectacular al producătorului modern de film sau al organizatorului de tîrguri internaţionale, iar în achiziţionarea perlelor şi nestematelor, a vaselor rare, vitraliilor, emailurilor şi ţesăturilor a anticipat rapacitatea lipsită de egoism a unui director de muzeu cu vederi

Scanned with CamScanner

moderne; tot el fiind acela care a angajat pe primii strămoşi ai curatorilor şi restauratorilor de astăzi.

Pe scurt, făcînd concesii faţă de zelul lui St. Bernard în materie de morală şi în chestiunile importante de politică ecleziastică, Suger a dobîndit libertate şi linişte în toate celelalte privinţe. Fără a mai fi jenat de abatele de Clairvaux, el a făcut din biserica lui cea mai strălucitoare biserică din lumea apuseană şi a ridicat pompa oficierilor la nivelul unei arte. Dacă Mînăstirea Saint-Denis a încetat de a mai fi o „sinagogă a lui Satan" a devenit fără îndoială, mai mult decît oricînd, „un atelier al lui Vulcan".

IV. Deci, după 1127, Suger nu se mai simţea marcat îndeaproape de St. Bernard; dar îl avea prezent în minte şi aceasta este una din numeroasele raţiuni pentru care el a întruchipat pînă la urmă acea mare excepţie de la regulă, patronul devenit *littérateur*.

Nu poate exista îndoială că memoriile retipărite în acest volum sînt în parte deliberat apologetice şi că această apologie este în mare măsură îndreptată împotriva mînăstirilor de la Citeaux şi Clairvaux. În repetate rînduri Suger îşi întrerupe descrierile entuziaste despre strălucirea aurului şi scînteierea pietrelor preţioase pentru a contracara atacurile unui adversar imaginar care de fapt nu este de loc imaginar ci unul şi acelaşi cu omul care scrisese: „Dar noi care, din dragoste pentru Christ, am socotit drept gunoi tot ceea ce este înzestrat cu o frumuseţe strălucitoare, tot ce farmecă urechea, îmbată prin parfum, încîntă gustul, şi e plăcut la atingere — cui oare mă întreb, încercăm să-i stîrnim devoţiunea tocmai prin asemenea lucruri?"

În timp ce St. Bernard exclamă cu indignare folosind cuvintele lui „Persius Cel Păgîn": „Ce caută aurul în sanctuar?" Suger cere ca toate veşmintele somptuoase şi vasele de ritual achiziţionate în timpul păstoriei sale să fie expuse în biserică la

Scanned with CamScanner

aniversarea sa („pentru că sîntem convinşi că e folositor şi se cade nu să ascundem ci să proclamăm binefacerile divine"). El regretă profund că Marea sa Cruce, unul din cele mai somptuoase obiecte create vreodată de măiestria omului, nu este încă pe deplin împodobită cu nestemate şi perle; şi este profund dezamăgit că a fost nevoit să placheze noul mormînt al Sfinţilor Martiri numai cu aramă aurită în loc de aur masiv („pentru că noi, bieţi nemernici ce sîntem,... ar trebui să socotim că se cade să acoperim osemintele prea sfinte ale acelor spirite venerabile — strălucitoare ca soarele — ce stau în preajma lui Dumnezeu atotputernicul, cu cele mai preţioase materiale pe care le putem găsi").

La sfîrşitul descrierii altarului principal — la a cărui secţiune frontală mai adăugase trei panouri, „aşa încît întreg altarul să apară aurit de jur împrejur" — Suger trece la ofensivă: „Dacă se foloseau pe vremuri ulcioare de aur, butelii de aur sau mojare mici de aur din porunca Domnului sau a profetului, pentru a strînge sîngele caprelor, sau al viţeilor sau al junincii roşii, cu atît mai mult sîntem îndreptăţiţi să folosim vase de aur, pietre preţioase şi orice alt lucru de mare valoare creat de mîna omului, pentru ca arătîndu-ne veneraţie neîntreruptă şi totala devoţiune, să primim sîngele Mîntuitorului!... Chiar dacă, printr-o nouă creaţie plămada noastră ar fi remodelată din cea a Sfinţilor Heruvimi şi Serafimi, tot n-ar constitui un serviciu suficient şi demn pentru o victimă atît de inefabilă... Detractorii mai obiectează şi că o minte orientată spre cele sfinte, un suflet curat şi intenţiile cucernice ar trebui să fie suficiente pentru această funcţie sacră; şi noi, la rîndul nostru, afirmăm fără înconjur şi cu toată tăria că acestea sînt calităţile care contează în primul rînd. Dar noi mai susţinem că trebuie să omagiem şi prin ornamentaţia exterioară a vaselor sacre... Pentru că ne incumbă ca în toate lucrurile să-l slujim pe Izbăvitorul nostru aşa cum se cuvine într-un mod

Scanned with CamScanner

universal — El care n-a refuzat să se îngrijească de noi, în toate privinţele, într-un mod universal şi fără nici o excepţie."

Este remarcabil faptul că în afirmaţii de felul acesta Suger utilizează pasaje din Scriptură ca mărturie împotriva cistercienilor. În *Epistola către Evrei*, Sf. Pavel asemănase sîngele lui Christ cu cel al animalelor menite sacrificării la care se face aluzie în Vechiul Testament (dar numai din dorinţa de a ilustra superioritatea spiritualului faţă de simpla binecuvîntare magică); din această comparaţie Suger ajunge la concluzia că potirele creştine ar trebui să fie mai bogat ornamentate decît vasele sau ulcioarele evreieşti. Pseudo-Andrei se referise la Crucea de pe Golgota ca fiind împodobită cu mădularele lui Christ, „de parcă ar fi fost chiar perle": Suger deduce din această poetică apostrofare că un crucifix liturgic ar trebui să strălucească de bogăţia perlelor veritabile. Şi cînd încheie descrierea *chevet*-ului cel nou cu citatul impresionant din *Epistola către Efeseni* conţinînd fraza: „întru El, orice zidire bine alcătuită creşte ca să ajungă un locaş sfînt în Domnul", el califică cuvîntul „zidire" prin paranteza „fie spirituală fie materială" distorsionînd astfel metafora Sf. Pavel într-o justificare a arhitecturii ultrasomptuoase.

Nu trebuie să deducem de aici că Suger „falsifica" în mod deliberat Biblia şi *Scrierile apocrife*. Asemeni tuturor autorilor medievali el cita din memorie şi nu reuşea să stabilească o distincţie clară între text şi interpretarea personală; aşa încît înseşi citatele pe care le dădea — şi aceasta este răsplata cu care te alegi după ce le verifici — ne relevă propria lui filosofie.

Referirea la filosofia lui Suger ar putea surprinde. Ca unul din acei ce sînt, pentru a cita propria lui expresie, „oameni de acţiune în virtutea funcţiei de prelat pe care o îndeplinesc" (şi ale căror raporturi cu viaţa „contemplativă" se reduc pur şi simplu la un patronaj animat de bunăvoinţă), Suger nu a avut ambiţii de gînditor. Pasionat de clasici şi de cronicari, om de stat,

Scanned with CamScanner

soldat şi jurisconsult, expert în tot ceea ce Leone Battista Alberti avea să însumeze sub titlul de *La Cura della Famiglia*, şi se pare nu lipsit de interes faţă de ştiinţă, el a fost mai degrabă un proto-umanist decît un scolast timpuriu. Nu vădeşte nicăieri nici cel mai vag interes faţă de marile controverse teologice şi epistemologice ale timpului, cum ar fi disputa dintre realişti şi nominalişti, controversa acerbă cu privire la natura trinităţii, sau acea mare problemă la ordinea zilei, opoziţia dintre credinţă şi raţiune; iar relaţiile sale cu protagonistul acestei drame intelectuale, Pierre Abelard, au fost, în chip caracteristic pentru el, de natură strict oficială şi total impersonală.

Abelard a fost un geniu, dar un geniu de tipul paranoic care respinge afecţiunea prin exces de dominare, invită la persecuţii reale, suspectînd fără întrerupere conspiraţii imaginare şi, simţindu-se oprimat de orice fel de îndatorire morală, are tendinţa să convertească gratitudinea în resentiment. În urma evenimentelor nemiloase care-i distruseră viaţa, el găsise adăpost la Saint-Denis în timpul administraţiei voioase şi ineficiente a abatelui Adam. Curînd Abelard s-a dedat la critici care, îndreptăţite sau nu, arareori au darul de de a-l face pe un nou venit agreabil unei comunităţi dinainte constituite, şi în cele din urmă el a anunţat „cu maliţiozitate preţioasă" o descoperire ce din punctul de vedere al Mînăstirii Saint-Denis evhivala cu *lèse-majesté:* dăduse din întîmplare peste un pasaj din Beda conform căruia sfîntul patron al Mînăstirii nu era unul şi acelaşi cu vestitul Dionysus Areopagitul pomenit în *Faptele Apostolilor*, considerat a fi fost primul episcop al Atenei, ci un personaj mult mai recent şi mai puţin renumit, Dionisie din Corint. Abelard a fost acuzat de trădare faţă de Coroană, a fost aruncat în închisoare, a reuşit să scape şi a căutat adăpost pe o proprietate aparţinînd lui Thibaut de Blois. Aşa stăteau lucrurile cînd Suger a devenit succesorul lui Adam şi chestiunea îşi primi de îndată rezolvarea: după o oarecare ezitare calcu-

Scanned with CamScanner

lată, Suger a consimțit să dea uitării întreaga poveste și i-a permis lui Abelard să trăiască liniștit oriunde voia, cu singura condiție să nu mai intre într-o altă mînăstire — această singură condiție fiind impusă, potrivit lui Abelard, pentru că „Mînăstirea nu voia să piardă gloria pe care o dobîndise cîndva prin mine", dar mult mai plauzibil, pentru că Suger, deși bucuros că scăpase de Abelard, nu putea fi de acord cu ideea ca un fost călugăr al Mînăstirii Saint-Denis să se supună autorității unui alt abate, în opinia sa, inferior. Suger nu a obiectat cînd doi-trei ani mai tîrziu Abelard a devenit el însuși abate (un abate foarte nefericit); el nu a luat parte la atacul nemilos și bine pregătit de St. Bernard, ce a avut drept urmare condamnarea lui Abelard în 1140 de către Sinodul din Sens; și nu știe nimeni dacă Suger a deschis sau nu vreuna din cărțile în care Abatele din Clairvaux detectase un păgînism evident, colorat de ereziile combinate ale lui Arius, Nestorius și Pelagius.

Ceea ce Suger a citit totuși erau tocmai scrierile atribuite omului a cărui personalitate semilegendară a produs ruptura dintre Abelard și Saint-Denis. Acel Dionisie Areopagitul, despre care nu se știe nimic altceva decît că „i-a rămas credincios Sfîntului Pavel și că a crezut", a fost identificat nu numai cu realul Sf. Denis, Apostolul Galilor, ci și cu un foarte important scriitor teolog — pentru noi un sirian necunoscut de pe la anul 500 — ale cărui lucrări deveniseră astfel o parte din patrimoniul Mînăstirii, bucurîndu-se de tot atîta stimă cît și stindardul Le Vexin și relicvele Sfinților Martiri. Un manuscris al textelor grecești, obținut de Ludovic Cel Pios de la împăratul bizantin Mihail Cel Gîngav a fost de îndată depozitat la Saint-Denis; după o încercare mai timpurie și nu prea reușită aceste texte au fost strălucit traduse și comentate de John Scoțianul, oaspetele prea cinstit al lui Carol Cel Plesuv; și tocmai în aceste traduceri și comentarii Suger a descoperit — ca o ironie a sorții dacă ne gîndim la Abelard — nu numai cea mai puternică armă împotriva

Scanned with CamScanner

lui St. Bernard dar şi o justificare filosofică a întregii sale atitudini cu privire la artă şi viaţă.

Îmbinînd doctrinele lui Plotin şi mai cu seamă Proclus, cu dogmele şi credinţele creştine, Dionisie Pseudo-Areopagitul — a cărui „teologie negativă" definind Supraesenţialul drept întuneric veşnic şi tăcere veşnică, identificînd astfel cunoaşterea ultimă cu ignoranţa ultimă, nu ne poate interesa în acest context mai mult decît îl interesase pe Suger — a combinat convingerea neoplatoniciană a identităţii fundamentale şi a fiinţării luminoase a lumii cu dogmele creştine ale divinităţii manifestată ca treime, ale păcatului originar şi ale răscumpărării acestuia. Conform Pseudo-Areopagitului, universul este creat, însufleţit şi unificat de perpetua autorealizare a ceea ce Plotin denumise „Unul", a ceea ce Biblia înţelegea prin „Domnul" şi a ceea ce el numeşte „Lumina supraesenţială" sau chiar „Soarele invizibil" — cu Dumnezeu tatăl definit drept „Părintele luminilor" (*Pater luminum*) şi Christ (într-o aluzie la Ioan 3:19 şi 8:12) drept „primă emanaţie" (φωτοδοσία, *claritas*) care „l-a relevat lumii pe Tatăl" („*Patrem clarificavit mundo*"). Există o distanţă formidabilă între cea mai înaltă sferă a existenţei pur inteligibile şi cea mai umilă, aproape pur materială, (pentru că simpla materie fără formă nu poate nici măcar fi concepută ca existînd); între cele două nu se află însă o prăpastie de netrecut. Există o ierarhie dar nu o dihotomie. Pentru că şi cea mai umilă creatură se împărtăşeşte întrucîtva din esenţa Dumnezeirii — în termeni umani din calităţile adevărului, bunătăţii şi frumuseţii. Deci procesul prin care emanaţiile Luminii divine se revarsă pe pămînt, pînă cînd sînt aproape înghiţite de materie şi fărîmiţate sub o înfăţişare aparentă fără noimă a unor trupuri materiale brute învălmăşite, poate fi oricînd răsturnat astfel încît să reprezinte o înălţare din murdărie şi multitudine spre puritate şi unitate; şi deci omul, *anima immortalis corpore utens*, nu are de ce să se ruşineze că depinde de percepţia sa senzorială şi de imaginaţia

Scanned with CamScanner

controlată de simţuri. În loc de a întoarce spatele lumii fizice, poate spera să o transcendă absorbind-o.

Mintea noastră, afirmă Pseudo-Areopagitul chiar la începutul lucrării sale majore, *De Caelesti Hierarchia* (şi în consecinţă John Scoţianul chiar la începutul comentariului său) se poate înălţa spre ceea ce este nematerial numai prin „îndrumarea manuală" a ceea ce există (*materiali manuductione*). Divinitatea şi virtuţile celeste le-au apărut chiar şi profeţilor tot numai sub forme vizibile. Dar aceasta este posibil pentru că toate formele vizibile sînt „lumini materiale" care le oglindesc pe cele „inteligibile" şi, în ultimă instanţă, reflectă *vera lux* a Dumnezeirii înseşi: „Orice creatură, vizibilă sau invizibilă, este o lumină adusă pe lume de însuşi părintele luminilor ... Această piatră sau acea bucată de lemn reprezintă o lumină pentru mine ... Pentru că o percep ca fiind bună şi frumoasă; că există în conformitate cu legile proporţiei ce-i sînt proprii; percep că diferă în esenţă şi formă de alte esenţe şi forme; că este definită printr-un număr propriu, în virtutea căruia este „o individualitate"; că nu încalcă limitele ordinei căreia îi aparţine, că îşi caută locul în acord cu propria ei greutate specifică. Pe măsură ce percep la piatra pe care o cercetez lucruri de acest fel sau altele asemănătoare, ele devin lumini pentru mine, cu alte cuvinte mă ilumineză (*me illuminant*). Pentru că încep să-mi pun întrebarea de unde anume este investită piatra cu asemenea proprietăţi ...; şi în curînd, sub îndrumarea raţiunii toate lucrurile mă conduc spre acea cauză a tuturor lucrurilor care le înzestrează cu un loc şi o ordine, cu un număr, o specie şi un gen, bunătate şi frumuseţe şi esenţă şi o mulţime de alte calităţi şi daruri".

Astfel întregul univers material devine o „lumină" mare compusă din nenumărate lumini mici, ca şi cînd ar fi o puzderie de lampioane („... *universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, es multis partibus veluti ex lucernis compactum*"); fiecare lucru perceptibil, făcut de om sau de natură

Scanned with CamScanner

devine un simbol a ceea ce nu este perceptibil, o treaptă pe drumul spre cer; lăsîndu-se în voie fermecată de „armonie şi luminozitate" (*bene compactio et claritas*) — criteriul frumuseţii terestre — mintea omenească se trezeşte „călăuzită spre sfere înalte" spre cauza transcendentă a acestei „armonii şi luminozităţi" — Divinitatea.

Această ascensiune din lumea materială spre cea imaterială este ceea ce Pseudo-Areopagitul şi John Scoţianul descriu — în contrast cu accepţiunea teologică uzuală a termenului — drept „modalitatea anagogică" (*anagogicus mos*, care într-o traducere cuvînt cu cuvînt înseamnă „metoda ce duce spre înălţimi"); este tocmai ceea ce a profesat Suger teologul, a proclamat Suger poetul, şi a practicat Suger patronul artelor şi organizatorul spectacolelor liturgice. Un vitraliu reprezentînd subiecte cu un caracter mai degrabă alegoric decît tipologic (de pildă Profeţii cărînd grîne spre o moară acţionată de Sfîntul Pavel, sau Arca Legămîntului la poalele Crucii) „ne îndeamnă să străbatem calea dinspre material spre imaterial". Cele douăsprezece coloane ce susţin boltele înalte ale noului *chevet* „reprezintă numărul celor doisprezece Apostoli", în timp ce coloanele din ambulatoriu, şi ele douăsprezece la număr, „îi reprezintă pe profeţi". Iar ceremonia de sfinţire a noului nartex a fost concepută cu grijă ca să simbolizeze ideea Treimii: ea constînd dintr-o „procesiune maiestuoasă a trei bărbaţi" (un arhiepiscop şi doi episcopi) care au executat trei mişcări distincte, părăsind edificiul fiecare pe o uşă, trecînd prin faţa celor trei portaluri principale şi în „al treilea rînd" reintrînd în biserică fiecare pe o altă uşă.

Asemenea exemple ar putea fi interpretate drept simbolism medieval firesc, fără conotaţii specific „areopagitice". Dar pasajul, pe bună dreptate renumit, în care Suger relatează experienţa avută contemplînd pietrele preţioase ce străluceau pe altarul principal şi pe ornamentele acestuia, pe „Crucea Sfîntului Eloy" şi pe „Escrin de Charle-

Scanned with CamScanner

mangne", este străbătut de amintiri vii: „Cînd — din fneîntarea ce-o aflu în frumusețea Casei Domnului — farmecul nestematelor multicolore mă face să mă desprind de grijile din afară, și meditația cucernică mă îndeamnă să reflectez, transmutînd materialul în imaterial, asupra diversității virtuților sacre: atunci am impresia că mă văd sălășluind într-o regiune stranie a universului ce nu există pe deplin în noroiul pămîntului și nici pe deplin în puritatea cerului; și că, prin grația divină pot fi transportat din acest tărîm inferior spre acea lume superioară într-un mod anagogic". În acest punct Suger oferă un tablou viu a acelei stări asemnănătoare transei care poate fi atinsă contemplînd obiecte strălucitoare precum globurile de cristal sau pietrele prețioase. Dar el descrie această stare nu ca pe o experiență psihică ci ca pe una religioasă, iar descrierea sa folosește în bună parte cuvintele lui John Scoțianul. Sintagma *anagogigus mos*, explicată drept o tranziție de la lumea „inferioară" spre cea „superioară" este un citat tot atît de fidel pe cît este expresia *de materialibus ad immaterialia transferendo;* iar „diversitatea virtuțiilor sacre", care se relevă în proprietățile diverse ale nestematelor, ne amintește atît de „virtuțile celeste" ce le apar Profeților „în anume forme vizibile" cît și de „iluminarea" ce trebuie dedusă din orice obiect fizic.

Și totuși chiar și acest fragment splendid de proză nu este prin comparație cu noianul de metafizică neoplatonică a luminii căreia i se lasă pradă Suger într-o serie din versurile sale. Îi făcea deosebită plăcere de a compune cîte o inscripție în versuri, denumită de el *versiculi* pentru tot ceea ce a realizat în timpul păstoriei sale, de la părțile edificiului însuși pînă la vitralii, altare și vaze: hexametri sau distihuri elegiace, nu întotdeauna clasice din punct de vedere al metrului dar abundînd în metafore inspirate și stranii, originale și pline de spirit, uneori atingînd chiar sublimul. Iar cînd aspirațiile sale atingeau sferele cele mai înalte, recurgea nu numai la limbajul încă neoplatonic,

Scanned with CamScanner

al acelor *tituli*, ilustrat de mozaicurile de la începuturile creştinătăţii, ci şi la frazeologia lui John Scoţianul.

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod perfundit lux nova, claret opus
Nobile . . .

De îndată ce noua parte din spate se va uni
cu cea din faţă,
Biserica se va ilumina în partea ei mediană şi
mai tare.
Căci strălucitor e cel ce strălucitor se
împreunează cu strălucirea,
Şi strălucitor e nobilul edificiu, scăldat în
noua lumină.

Interpretată literal, această inscripţie ce comemorează sfinţirea noului *chevet* şi descrie efectul pe care acesta îl va avea asupra restului bisericii de îndată ce va fi terminată reconstruirea părţii „mediane", pare să parafrazeze o experienţă „pur estetică": noua despărţitură a corului, transparentă, care înlocuise absida opacă carolingiană, va fi în perfectă armonie cu naosul la fel de „strălucitor" şi întregul edificiu va fi străbătut de o lumină mult mai strălucitoare decît pînă acum. Dar cuvintele sînt anume alese pentru a avea sens la două nivele diferite de semnificaţie. Formula *lux nova* este perfect inteligibilă cu referire la îmbunătăţirea condiţiilor de luminare ce derivă din „noua" arhitectură; dar în acelaşi timp ne aminteşte de lumina Noului Testament prin opoziţie cu întunecimea şi cecitatea Legii israelite. Şi jocul de cuvinte emfatic format din *clarere*, *clarus*, *clarificare*, ce aproape hipnotizează mintea determinînd-o să caute o semnificaţie ascunsă dincolo de implicaţiile lor pur perceptuale, se dovedeşte a avea un sens metafizic cînd ne amintim că John Scoţianul, într-o discuţie remarcabilă asupra principiilor pe care-şi propunea să le urmeze în tra-

Scanned with CamScanner

ducerea sa, hotărîse în mod explicit că termenul *claritas* este cel mai adecvat pentru a reda numeroasele expresii greceşti prin care Pseudo-Areopagitul denotă strălucirea sau splendoarea ce emană de la „Părintele luminilor".

Într-un alt poem Suger oferă explicaţii cu privire la uşile portalului central dinspre Vest care, strălucind cu reliefurile sale de bronz aurit, ilustrau „Patimile" şi „Învierea sau Înălţarea" lui Christ. În realitate aceste versuri reprezintă o exprimare condensată a întregii teorii a iluminării „anagogice":

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.

Oricine vei fi tu, de cauţi să preamăreşti
splendoarea acestor portale,
Nu te minuna de aurul şi scumpetea ci de
măiestria acestei lucrări.
Strălucitoare e nobila lucrare, dar fiind nobil
strălucitoare lucrarea
Trebuie să strălumineze minţile astfel încît
ele să călătorească, prin adevăratele lumini,
Spre Adevărata Lumină unde Christ este
adevăratul portal.
Oricum ar sălăşlui în această lume portalul
de aur proclamă:
Mintea întunecată se ridică spre adevăr,
prin ceea ce e material
Şi, văzînd această lumină, reînvie din
înnegurarea de pînă acum.

Acest poem enunţă în mod explicit ceea ce era doar implicit în celălalt poem: „strălucirea" fizică a lucrării de artă va „străluminа" minţile privitorilor printr-o iluminare spirituală. Incapabil de a

Scanned with CamScanner

atinge adevărul fără ajutorul a ceea ce este material, sufletul va fi călăuzit de „adevăratele", deşi perceptibile, „lumini" (*lumina vera*) ale reliefurilor splendide spre „Lumina Adevărată" (*verum lumen*) care este Christ; şi va fi astfel „ridicat" sau mai bine zis „înălţat" (*surgit, resurgit*), din robia lutului întocmai precum poate fi văzut Christ înălţîndu-se în acel „*Resurectio vel Ascensio*" reprezentat pe uşi. Suger nu s-ar fi aventurat să desemneze reliefurile drept *lumina* dacă nu ar fi fost familiarizat cu acele pasaje ce demonstrează că fiece lucru creat „este o lumină pentru mine"; „Mens hebes ad verum per materialia surgit" în formularea sa nu este altceva decît o condensare metrică a afirmaţiei lui John Scoţianul: „... impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur" („... este imposibil ca mintea noastră să se înalţe spre imitarea şi contemplarea ierarhiilor celeste dacă nu se sprijină pe acea călăuză materială care o subîntinde"). Şi tocmai din expresii ca: „Materilia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucias" („Luminile materiale, atît acelea care sînt dispuse de natură în spaţiile cerurilor cît şi cele care sînt produse pe pămînt de meşteşugul omenesc, sînt imagini ale luminilor inteligibile, şi mai cu seamă ale Înseşi Luminii Adevărate") derivă versurile „... ut eant per lumina vera/Ad verum lumen ..."

Nu e greu să-ţi imaginezi entuziasmul sacru cu care Suger a absorbit probabil aceste doctrine neoplatonice. Acceptînd ceea ce lua drept *ipse dixit* ale lui Saint Denis, el nu numai că aducea un omagiu sfîntului patron al Mînăstirii dar găsea şi cea mai autorizată confirmare a propriilor sale credinţe şi înclinaţii înnăscute. S-ar fi putut spune că Saint Denis însuşi sancţionează convingerea lui Suger (ce-şi găsea expresia practică în rolul său de

Scanned with CamScanner

mediator et pacis vinculum) potrivit căreia „forţa admirabilă a unei raţiuni unice şi supreme anulează diferenţa dintre omenesc şi Divin"; şi „ceea ce pare să intre în conflict reciproc datorită originii inferioare şi a contradicţiilor fireşti se uneşte prin concordanţa încîntătoare şi unică a unei armonii superioare bine temperate". S-ar fi putut spune că Saint Denis însuşi justifica atracţia lui Suger faţă de imagini şi pasiunea sa neostenită pentru orice avea o frumuseţe strălucitoare, pentru aur şi email, pentru cristal şi mozaic, pentru perle şi nestemate de toate felurile, pentru sardonix în care „nuanţa roşie a sardului, schimbîndu-şi intensitatea, rivalizează atît de evident cu negrul onixului încît s-ar părea că fiecare culoare este înclinată să încalce domeniul celelilalte", şi pentru vitraliile create „de mîinile iscusite ale multor meşteri din diferite regiuni".

Contemporanii care-l elogiau pe St. Bernard ne asigură — iar biografii moderni par să fie de acord — că era pur şi simplu orb faţă de lumea vizibilă şi frumuseţile ei. Se spune despre el că a petrecut un an întreg în noviciatul de la Citeaux fără să fi observat dacă tavanul dormitorului era plat sau boltit sau dacă în capelă lumina pătrundea printr-un geam sau prin trei; şi ni se povesteşte cum a călărit o zi întreagă pe malul Lacului Geneva fără să fi aruncat măcar o privire spre peisaj. Şi totuşi, cel care a scris *Apologia ad Willelmum* nu era nici orb nici lipsit de sensibilitate: „Şi mai departe, în chilii, sub ochii confraţilor cufundaţi în lectură, ce caută acolo acea monstruozitate ridicolă, acele frumuseţi diforme, acele diformităţi frumoase? Acele maimuţe îngălate? Acei lei fioroşi? Acei centauri monstruoşi? Acele fiinţe semi-umane? Acei tigrii vărgaţi? Acei războinici angajaţi în luptă? Acei vînători ce suflă din goarne? Aici vezi mai multe trupuri cu un singur cap; dincolo multe capete cu un singur trup. Aici vezi un patruped cu coada unui şarpe; dincolo un peşte cu capul unui patruped. Acolo un animal îţi sugerează din faţă un cal iar privit din spate ju-

Scanned with CamScanner

mătate de țap; aici un animal cu coarne se continuă cu posteriorul unui cal. În fine, oriunde ți-ai întoarce privirile ele întîlnesc o varietate atît de bogată și de uluitoare încît este mai încîntător să descifrezi marmurele decît manuscrisele și să-ți petreci întreaga zi admirînd aceste lucruri bucată cu bucată, decît să meditezi asupra Legii Divine."

Un istoric de artă modern i-ar mulțumi în genunchi lui Dumnezeu pentru abilitatea de a face o descriere atît de amănunțită, plastică și cu adevărat evocatoare a unui ansamblu decorativ în „maniera Cluny"; acea unică expresie *deformis formositas ac formosa deformitas* ne spune mai mult despre spiritul sculpturii romanice decît multe pagini de analiză stilistică. Dar în plus, întregul pasaj dovedește, mai cu seamă în concluzia sa remarcabilă, că St. Bernard manifesta dezaprobare față de artă, nu pentru că ar fi fost insensibil la farmecul ei, ci pentru că îl simțea mult prea puternic ca să nu-l considere periculos. El a izgonit arta întocmai lui Platon (cu deosebirea că Platon a făcut-o exprimîndu-și „regretul") pentru că aparținea părții inacceptabile a unei lumi pe care el nu o putea concepe decît ca pe o revoltă fără sfîrșit a temporalului împotriva eternului, a rațiunii umane împotriva credinței, a simțurilor împotriva spiritului. Suger a avut marele noroc să descopere, în însăși cuvintele lui Saint Denis, cel de trei ori binecuvîntat, o filosofie creștină care să-i permită să salute frumusețea materială drept un vehicol al beatitudinei spirituale, în loc de a se vedea obligat să se lepede de ea ca și cînd ar fi fost vorba de o ispită; și să-i permită să conceapă atît universul moral cît și cel fizic nu monocrom, în alb-negru, ci ca o armonie policromă.

V. În scrierile sale Suger s-a văzut nevoit să se apere nu numai împotriva puritanismului cistercian; se pare că o parte din vocile opoziției se ridicau din rîndurile propriilor săi călugări.

În primul rînd se aflau cei fastidioși care aveau de obiectat împotriva gustului lui Suger, sau, dacă

Scanned with CamScanner

„gustul" se definește drept simț al frumosului temperat de reticență, a lipsei sale de gust. Atît ca scriitor cît și ca patron al artelor el a tins către opulența strălucitoare mai degrabă decît către rafinamentul estompat. Și tot astfel cum urechea sa se delecta cu un soi de eufemism medieval, complex deși nu întotdeauna ortodox din punct de vedere gramatical, din care izbucneau calambururile, citatele, metaforele și aluziile, cu o oratorie explozivă (primul capitol, aproape intraductibil al lucrării *De Consecratione* este asemeni unui preludiu de orgă ce umple spațiul cu sunete magnifice mai înainte ca tema să prindă contur), tot așa ochii săi cereau ceea ce prietenilor săi mai rafinați le părea drept ostentativ și *flamboyant*. Se aud ecourile unui protest slab și van atunci cînd Suger se referă la mozaicul care nu se armonizează cîtuși de puțin cu sculptura unui portal proto-gotic existent, montat acolo „din ordinul său și în dezacord cu uzanța modernă". Cînd îl îndeamnă pe admiratorul reliefurilor de pe ușile sale „să nu se minuneze de aur și de scumpete ci de măiestria lucrului" pare să facă o aluzie lipsită de maliţiozitate la cei ce îi aminteau într-una că potrivit lui Ovidiu perfecțiunea „formei" ar trebui apreciată ca fiind mai valoroasă decît raritatea materialului. Suger ţintește spre aceiași critici — într-un foarte evident spirit de ironie afabilă — cînd recunoaște că noul fundal aurit al altarului principal este într-adevăr puțin cam prea somptuos (mai cu seamă, susține el, pentru că a fost executat de străini) grăbindu-se să adauge că reliefurile lui — asemeni părții frontale a noului „Autel des Reliques" — erau demne de admirat atît pentru măiestria cu care erau executate cît și pentru prețul lor; așa încît este posibil ca „unele persoane" să facă uz de adagiul lor favorit: „*Materiam superabat opus*".

În al doilea rînd, exista nemulțumirea mai serioasă a celor care obiectau la tot ce întreprindea Suger, în numele tradițiilor sacre. Se considera pînă de curînd că biserica carolingiană de la Saint-

Scanned with CamScanner

Denis a fost construită de primul fondator al Mînăstirii, regele Dagobert; conform legendei fusese sfinţită de Christ însuşi; cercetările moderne au confirmat tradiţia potrivit căreia nu s-a atins nimeni de vechea clădire pînă la venirea lui Suger la putere. Dar atunci cînd Suger a scris raportul său „Asupra celor ce au fost înfăptuite în timpul păstoriei mele" el dărîmase vechea absidă şi vechea faţadă de vest (inclusiv porticul ce proteja mormîntul lui Pepin Cel Scurt), construise un *nartex* şi un *chevet* cu totul noi şi tocmai începuse operaţii ce aveau să elimine ultima parte rămasă din vechea bazilică — naosul. Era exact ca şi cum un preşedinte al Statelor Unite ar fi hotărît să-i ceară lui Frank Lloyd Wright să refacă din temelii Casa Albă.

Justificînd această iniţiativă destructiv-creatoare — ce avea să traseze cursul dezvoltării arhitecturii apusene pe mai bine de un secol — Suger subliniază neobosit patru puncte. Primul, tot ceea ce fusese întreprins fusese făcut ca urmare a deliberărilor de rigoare cu ceilalţi confraţi „ale căror suflete se îndreptau cu ardoare spre Christ, în timp ce El li se adresa", şi mulţi dintre ei o ceruseră în mod explicit. Al doilea, era evident că lucrarea se bucurase de binecuvîntarea lui Dumnezeu şi a Sfinţilor Martiri care dezvăluiseră în chip miraculos existenţa unor materiale de construcţie pe potriva însemnătăţii ei acolo unde nimeni nu şi-ar fi închipuit că pot fi găsite, care protejaseră bolţi neterminate în timpul unei furtuni înspăimîntătoare, şi ajutaseră la avansarea lucrărilor în multe alte chipuri, aşa încît *chevet*-ul a putut fi construit în perioada incredibil de scurtă — şi semnificativ simbolică — de trei ani şi trei luni. Al treilea, se purtase de grijă ca cea mai mare parte din vechile pietre sacre să fie refolosite „ca şi cum ar fi fost relicve". Al patrulea, reconstruirea bisericii reprezenta o necesitate indiscutabilă din pricina stării ei de avarie înaintată şi, mai important chiar, din pricina micimii ei relative, care asociată cu un număr insuficient de ieşiri, dusese în zile de praznic la manifestări violente şi periculoase; lipsit de

Scanned with CamScanner

„orice năzuinţă spre gloria vană" şi nefiind de loc influenţat de „răsplata preţuirii omeneşti şi a mulţumirii trecătoare". Suger nu ar fi „îndrăznit să se apuce de o asemenea lucrare, nici măcar să se gîndească la ea, dacă nu ar fi fost cerută de împrejurări atît de importante, necesare, utile şi onorabile".

Toate aceste aserţiuni sînt pe deplin corecte — considerate ca atare. Fără îndoială că Suger a discutat planurile cu acei dintre confraţi pe care i-a văzut interesaţi şi dispuşi să coopereze, şi a avut prudenţa să dobîndească o aprobare formală din partea întregii congregaţii. Dar însăşi din relatarea sa iese uneori la iveală lipsa unei unanimităţi (ca atunci cînd ne descrie cum, după terminarea *nartex*-ului şi a *chevet*-ului, „unii" îl convinseseră să termine turnurile înainte de a reconstrui naosul, dar cum inspiraţia divină îl îndemnase să răstoarne procesul); şi se pare că aprobarea formală a soborului clericilor a fost obţinută *ex post facto*, mai degrabă decît înainte (aşa precum construirea şi sfinţirea noului *nartex* şi punerea fundaţiilor pentru noul *chevet* au fost înscrise într-un act solemn „*Ordinatio*" decretat mai tîrziu).

Fără îndoială că lucrările au avansat neobişnuit de rapid şi de lin. Dar în ce măsură a fost necesară intervenţia personală a Sfinţilor Martiri, pe lîngă ingeniozitatea lui Suger şi iscusinţa lucrătorilor folosiţi de el, pentru a descoperi piatră şi lemn de construcţie în locuri neaşteptate şi a face ca „arcadele de curînd înălţate fiecare în parte balansîndu-se parcă în aer" să reziste, reprezintă simple presupuneri.

Fără îndoială că Suger a reconstruit bazilica secţiune de secţiune şi în felul acesta a economisit „pietrele sacre" cel puţin provizoriu, cum s-ar spune. Dar nu este mai puţin adevărat că în cele din urmă n-a mai rămas nimic din ele în afara substructurilor remodelate ale *chevet*-ului, chiar şi cei ce i-au adus elogii l-au lăudat pentru că refăcuse biserica „din temelii".

Fără îndoială că vechea biserică era roasă de ani şi nu mai putea adăposti decît cu multe in-

Scanned with CamScanner

conveniente mulțimea atrasă de tîrgul anual și de relicve. Dar e greu să nu încerci sentimentul că Suger întrece oarecum măsura cînd zugrăvește aceste tribulații, cu atît mai mult cu cît sînt introduse, din loc în loc pentru a dovedi necesitatea unui nou *narthex* și a unui nou *chevet*, povestirile înfricoșătoare ale femeilor pioase care nu puteau ajunge la altar decît „călcînd peste capetele bărbaților ca și cînd ar fi călcat pe dalele bisericii", sau trebuiau să fie duse pe brațe „mai mult moarte decît vii" în chilii. Un lucru este cert: impulsul spre activitate artistică — și spre a scrie despre aceasta — trebuie căutat în Suger însuși.

VI. Nu se poate nega, în ciuda (sau mai bine zis, din pricina) protestelor sale insistente, că Suger era animat de o voință fierbinte de a-și eterniza numele. Ca să ne exprimăm mai puțin academic: era colosal de vanitos. A cerut să i se facă cinstea prăznuirii aniversării sale nu fără a dojeni pe un ton ușor melancolic pe viitorii chelari, cerîndu-le să nu fie iritați de surplusul de cheltuieli pentru mîncare și băutură, ci să-și aducă aminte că el, Suger, a fost acela care a mărit subsidiile acestui sector — plasîndu-se astfel pe picior de egalitate cu regele Dagobert, Carol Cel Pleșuv, și Ludovic Cel Gros, singurele persoane care se bucuraseră de asemenea onoruri înainte. El îi mulțumea sincer lui Dumnezeu că a rezervat „vieții și trudei sale" misiunea reconstruirii bisericii, (sau, așa cum se exprimă într-un alt pasaj „unui om atît de mic, care urmează nobleței unor regi și abați atît de importanți"). Cel puțin treisprezece dintre *versiculi* cu care a acoperit orice fărîmă de spațiu liber de pe pereți sau de pe obiectele liturgice, îi menționează numele; multe dintre ele înfățișîndu-l pe el ca donator au fost dispuse strategic pe axa principală a bazilicii: două la intrarea principală (unul în timpan și celălalt pe uși), un al treilea la picioarele Marii Cruci, care domina deschiderea arcadei ce sprijinea noul etaj al corului, putînd fi văzută din aproape orice punct al bisericii, și încă vreo două pe vitraliile ce împodobesc capela centrală a ambulatoriului.

Scanned with CamScanner

Cînd citim despre inscripţia imensă, a lui Suger, scrisă cu litere de aur deasupra portalurilor de vest („O, fie ca niciodată să nu se întunece!"), cînd îl vedem constant preocupat de memoria generaţiilor viitoare şi îngrijorat de „Uitare, rivala pizmaşă a Adevărului", cînd îl auzim vorbind despre el ca despre „conducătorul" (*dux*) sub a cărui călăuzire biserica a fost mărită şi înnobilită, avem senzaţia că ascultăm unele din mărturiile lui Jacob Burckhard în favoarea „formei moderne a gloriei" şi nu cuvintele unui abate din secolul al doisprezecelea.

Şi totuşi există o deosebire fundamentală între setea de faimă a omului din Renaştere şi vanitatea colosală, dar într-un sens profund umilă a lui Suger. Marele om al Renaşterii îşi afirma personalitatea, dacă ne putem exprima astfel, centripet: el absorbea lumea care-l înconjura pînă cînd întreaga ambianţă era integrată în propria sa individualitate. Suger îşi afirma personalitatea centrifug: el îşi proiecta ego-ul în lumea din jur pînă cînd întreaga sa individualitate era absorbită de ambianţă.

Pentru a înţelege acest fenomen psihologic, trebuie să ne reamintim două lucruri în legătură cu Suger care din nou îl plasează la polul opus faţă de nobilul convertit, St. Bernard. Mai întîi, Suger nu a intrat în Mînăstire ca novice ce se dedică vieţii monahale din proprie voinţă, sau cel puţin cu înţelegerea unei inteligenţe relativ mature, ci ca un copil adus în chip de ofrandă lui Saint Denis la vîrsta de nouă, zece ani. În al doilea rînd, Suger, colegul de clasă a unor vlăstare de nobili şi de familii princiare, s-a născut — nimeni nu ştie unde — din părinţi foarte săraci şi umili.

În asemenea împrejurări mulţi dintre băieţi ar fi devenit ulterior nişte persoane timide şi înrăite. Vitalitatea extraordinară a viitorului abate a recurs la ceea ce este denumit drept supracompensare. În loc să se lipsească nostalgic, sau dimpotrivă să se separe categoric de rudele sale de sînge, Suger le-a ţinut la o distanţă amicală, şi, mai tîr-

Scanned with CamScanner

ziu le-a făcut să participe, într-o măsură modestă, la viaţa Mînăstirii.[1] În loc să-şi ascundă sau să fie jenat de sorgintea sa umilă, Suger aproape că şi-a făcut un punct de glorie din aceasta — deşi numai pentru a-şi face în mai mare măsură un punct de glorie din faptul că a fost adoptat de Saint-Denis. „Căci cine sînt eu, şi ce reprezintă casa tatălui meu?" exclamă el asemeni, odinioară, tînărului David. Iar operele sale literare precum şi documentele oficiale abundă în expresii de felul: „Eu, care las de dorit şi în privinţa familiei şi a pregătirii"; sau „Eu, căruia i s-a încredinţat gospodărirea acestei Mînăstiri în pofida perspectivelor pe care le ofereau meritul, caracterul şi familia"; sau (preluînd cuvintele Hannei mama lui Samuel): „Eu cerşetorul pe care mîna puternică a Domnului l-a ridicat din groapa de gunoi". Dar mîna puternică a Domnului a acţionat prin Mînăstirea Saint-Denis. Luîndu-l de lîngă părinţii săi naturali, El i-a dat lui Suger o altă „mamă" — o expresie ce revine constant în scrierile sale — care l-a făcut ceea ce este. Mînăstirea a fost aceea care i-a oferit afecţiune şi l-a înălţat"; care „l-a hrănit cu toată dragostea din fragedă pruncie pînă la bătrîneţe"; care „cu afecţiune maternă l-a alăptat ca prunc, l-a călăuzit pe drumul cel drept pe cînd era un tînăr ce se poticnea, i-a dat deplină putere ca bărbat matur şi l-a aşezat cu solemnitate printre prinţii bisericii şi ai regatului".

---

[1] Numele tatălui lui Suger, Helinandus, a unui frate şi a unei cumnate, Radulfus şi Emmelina, figurează în necrologul Mînăstirii. Un alt frate, Pierre, l-a însoţit pe Suger în Germania în 1125. Unul dintre nepoţii săi, Gerard, plătea Mînăstirii suma anuală de cincisprezece şilingi, cinci şilingi chirie şi zece, pentru raţiuni necunoscute. Un alt nepot, Jean, a murit într-o misiune la Papa Eugeniu III, care i-a scris lui Suger o scrisoare de condoleanţe în termeni foarte cordiali. Un al treilea, Simon, a apărut în calitate de martor la o Ordonanţă dată de unchiul său în 1148, şi a avut o serie de încurcături cu succesorul acestuia, Odon de Deuil (care era un protejat al lui St. Bernard şi nu privea cu ochi buni pe nimeni care era apropiat lui Suger) Nici unul din aceste cazuri nu par să reprezinte exemple de favoritism strigător la cer.

Scanned with CamScanner

Considerîndu-se astfel copilul adoptiv al lui Saint Denis, Suger a ajuns să concentreze asupra Mînăstirii întreaga energie, discernămînt şi ambiţie cu care-l dăruise natura. Îmbinînd total aspiraţiile personale cu interesele „bisericii mamă", se poate considera că el şi-a satisfăcut pe deplin *ego*-ul, renunţînd la identitate: şi-a extins într-atît individualitatea pînă ce a devenit una cu Mînăstirea. Răspîndindu-şi inscripţiile şi protestele prin toată biserica, el a pus stăpînire pe ea, dar în acelaşi timp s-a despuiat, într-o oarecare măsură, de existenţa sa ca individ particular. Se spune că atunci cînd Petru Cel Venerabil, abate de Cluny, a văzut chilia mică şi îngustă în care trăia Suger, ar fi exclamat cu un oftat: „Acest om ne face pe toţi de ruşine; el nu construieşte pentru sine, aşa cum facem noi, ci numai pentru Dumnezeu". Dar pentru Suger nu exista o atare diferenţă. El nu avea nevoie de mult spaţiu personal şi de fast pentru că spaţiul şi fastul bazilicii îi aparţineau exact în aceeaşi măsură ca şi confortul modest al chiliei sale; biserica Mînăstirii îi aparţinea pentru că el îi aparţinea bisericii Mînăstirii.

Dar acest proces de autoafirmare prin autoeclipsare nu se oprea la hotarele Mînăstirii Saint-Denis. Pentru Suger Saint-Denis însemna Franţa, aşa încît el a dat dovadă de un patriotism puternic, aproape mistic şi aparent tot atît de anacronic pe cît era şi vanitatea sa exagerată. Cel care este lăudat de toţi autorii contemporani drept un om de litere expert în orice problemă, un om care poate scrie cu îndrăzneală, cu vervă şi „aproape tot atît de repede cît vorbeşte", nu s-a simţit niciodată îndemnat să folosească acest dar altfel decît spre slăvirea Mînăstirii al cărui cap era, şi a celor doi regi francezi pe care i-a slujit — şi, potrivit admiratorilor săi, i-a condus. Iar în lucrarea *Viaţa lui Ludovic Cel Gros* întîlnim sentimente ce anunţă forma specifică de patriotism care este cel mai bine definită de cuvîntul francez *chauvinisme*. Potrivit lui Suger, destinul englezilor „stabilit de legi morale şi naturale este să fie supuşi de către francezi şi nu invers"; iar părerile sale în legătură cu

Scanned with CamScanner

germanii, pe care îi descria cu satisfacţie ca „scrîşnindu-şi dinţii de furie teutonică", apare din fragmentul de mai jos: „Să trecem plini de curaj dincolo de graniţa lor ca nu cumva, retrăgîndu-se, să scape nepedepsiţi cei ce au cutezat să se ridice plini de aroganţă împotriva Franţei, stăpîna lumii. Să-i facem să guste răsplata afrontului, nu pe teritoriul nostru, ci pe al lor, care adeseori cucerit, le revine francilor prin drepturile regale ale francilor".

În cazul lui Suger acest impuls de a creşte prin metempsihoză, cum s-ar spune, a fost şi mai accentuat de o împrejurare aparent nerelevantă la care el nu face absolut nici o referire (poate că nici măcar nu mai era conştient de aceasta) dar care le apărea tuturor admiratorilor săi ca demnă de luat în seamă: era extrem de scund. „Îi fusese hărăzit un trup pirpiriu şi uscat" spune Willelmus, şi continuă minunîndu-se cum „o alcătuire atît de slabă şi de firavă" (imbecille corpuscullum) putea suporta tensiunea „unei minţi atît de viguroase şi vii". Iar un preamăritor anonim scrie:

Sînt uluit de spiritul colosal găzduit în
asemenea trup,
Şi de numărul neasemuit de calităţi mari şi bune,
Cuibărite într-un vas atît de neîncăpător.
Dar prin acest unic om natura a vrut să facă
dovada
Că sub orice fel de piele virtutea îşi poate afla
sălaşul.

Un fizic deosebit de mic pare să nu afecteze cîtuşi de puţin imaginea lăsată în istorie; şi totuşi a fost un factor esenţial în determinarea caracterului multor figuri istorice de mare renume. Într-o măsură mult mai mare decît în cazul oricărui alt handicap, acesta poate fi transformat într-un atu dacă victima se dovedeşte capabilă să contrabalanseze inferioritatea sa fizică prin ceea ce numim atît de plastic „vînă", şi dacă printr-o aptitudine şi o voinţă ieşite din comun poate trece de bariera psihologică ce-l separă de grupul bărbaţilor de talie mijlocie, alături de care trăieşte, identificîn-

Scanned with CamScanner

du-şi interesele personale cu ale lor. Tocmai această combinaţie de vînă şi dorinţă de a se dedica semenilor (adeseori însoţite de o vanitate naivă şi inofensivă) îi plasează pe aceşti „mici bărbaţi mari" precum Napoleon, Mozart, Lucas van Leyden, Erasmus din Rotterdam sau mareşalul Montgomery într-o clasă aparte şi îi înzestrează cu un farmec şi o fascinaţie aparte. Mărturiile par să dovedească faptul că Suger avea ceva din acest farmec aparte şi că statura sa mică reprezenta un imbold tot atît de puternic în ambiţiile şi realizările sale pe cît îl reprezenta originea sa obscură. Un canonic al Mînăstirii Saint-Victor, purtînd curiosul nume de Simion Chièvre d'Or (Simon Capra Aurea), a dovedit o intuiţie remarcabilă în înţelegerea caracterului prietenului său decedat cînd a inclus în necrolog următorul distih:

Corpore, gente brevis, gemina brevitate coactus,
In brevitate sua noluit esse brevis.

Mic de stat, dintr-o familie măruntă, constrîns
de o îndoită micime,
A refuzat în micimea lui să fie un om mic.

Este amuzant şi uneori aproape patetic să observi cît de departe poate merge egoismul alturist al lui Suger, atunci cînd este vorba de prestigiul şi strălucirea Mînăstirii Saint-Denis. Cum a organizat cu abilitate un mic spectacol pentru a dovedi autenticitatea unor relicve dăruite de Carol Cel Pleşuv. Cum i-a determinat „prin exemplul personal" pe vizitatorii de viţă regească, princiară sau pe episcopi să doneze nestematele propriilor lor inele pentru împodobirea părţii frontale a noului altar (lăsîndu-le impresia că el însuşi îşi scoate inelul în prezenţa lor, forţîndu-i astfel să procedeze întocmai). Cum membrii acelor ordine greşit orientate ce nu văd altă utilitate în perle şi nestemate în afară de aceea de a le transforma în bani pentru acte de milostenie i le ofereau spre vînzare, şi cum el, mulţumindu-i Domnului pentru „miracolul fericit" le-a dat patru sute de lire pentru toate, „deşi valorau mult mai mult". Cum le aţinea ca-

Scanned with CamScanner

lea acelor care călătoriseră în Orient pînă cînd aceştia îi dădeau asigurarea că bogăţiile de la Saint-Denis le depăşeau pe cele din Constantinopol; cum încerca să-şi ascundă dezamăgirea dacă un vizitator mai obtuz sau mai puţin politicos nu-i oferea asemenea satisfacţii; şi cum în cele din urmă se consola cu un citat din Sf. Pavel: „Fiecare să-şi cunoască propriile limite", afirmaţie pe care el o înţelegea (sau pretindea că o înţelege) astfel: „Fiecare să se considere bogat cu ce are".

Fiind un „cerşetor ridicat din groapa de gunoaie" era firesc ca Suger să nu fie scutit de acea slăbiciune majoră a parvenitului, snobismul. El se împăunează cu numele şi titlurile tuturor regilor, prinţilor, papilor, şi ecleziaştilor de prim rang care i-au vizitat Mînăstirea şi i-au arătat stimă şi afecţiune personală. El îi priveşte cu o oarecare condescendenţă pe simpli conţi şi nobili, ca să nu ne mai referim la „mulţimea de cavaleri şi soldaţi de rînd", care s-au adunat la Marea Sfinţire din 11 iunie 1144; şi cînd enumeră de două ori pe cei nouăsprezece episcopi şi arhiepiscopi pe care i-a adunat laolaltă în această zi strălucită nu este total lipsit de lăudăroşenie: dacă ar fi fost posibil să mai fie de faţă unul singur, fiecare dintre cele douăzeci de altare noi ar fi fost sfinţit de un alt demnitar — aşa însă, Episcopul de Meaux a trebuit să oficieze la două. Dar este din nou imposibil să tragi o linie de demarcaţie clară între satisfacţia personală şi ceea ce s-ar putea numi auto-satisfacţie instituţională. Cînd vorbeşte despre sine, Suger nu face nici o deosebire, nici măcar în una şi aceeaşi propoziţiune, între „eu" şi „noi"; uneori foloseşte „noi" cam tot aşa cum ar face un suveran, dar mult mai adesea o face într-un spirit „pluralist" veritabil: „noi, comunitatea de la Saint-Denis". Deşi manifesta o mîndrie extraordinară pentru măruntele daruri personale pe care le primea din cînd în cînd de la capetele încoronate, niciodată nu omitea să le ofere după aceea Sfinţilor Martiri; iar rangul său sacerdotal nu-l împiedica, totuşi, să supravegheze personal cumpărarea merindelor pentru marile oca-

Scanned with CamScanner

zii sau să scotocească în cufere şi scrinuri ca să descopere obiecte de artă de mult uitate ce ar fi putut fi refolosite.

În ciuda aerelor pe care şi le dădea, Suger nu rupsese niciodată contactul cu „omul de rînd" pe care ajunsese să-l cunoască atît de bine în perioada lungă petrecută la Berneval şi Toury, şi ale cărui particularităţi de gîndire şi vorbire nemuritoare le schiţează uneori cu trăsături de maestru. Aproape că îi auzim pe cărăuşii de la cariera de lîngă Pontoise bombănind că „n-au de lucru" în timp ce „lucrătorii stau şi-şi pierd vremea", cînd o parte din ajutoare fugiseră în urma unei furtuni cumplite. Aproape că vedem rînjetul abia stăpînit şi totuşi trufaş al tăietorilor de lemne din *Forêt de Rambouillet* cînd marele abate le-a pus o întrebare care li s-a părut de-a dreptul năroadă. Era nevoie de nişte grinzi extrem de lungi pentru acoperişul noii părţi dinspre vest şi nu puteau fi găsite nicăieri în imediata vecinătate; „Dar într-o noapte anume, abia întors de la slujba de la miezul nopţii, stînd în pat mi-a venit ideea că ar trebui să mă duc eu însumi prin toate pădurile din împrejurimi... Eliberîndu-mă în grabă de alte obligaţii şi pornind dis de dimineaţă ne-am zorit împreună cu dulgherii noştri şi cu dimensiunile grinzilor, spre pădurea numită Iveline. Cînd am traversat domeniile noastre în Valea Chevreuse i-am chemat... pe brigadierii silvici din proprile noastre păduri ca şi pe lucrătorii forestieri care ştiau cîte cevea despre alte păduri şi i-am întrebat sub jurămînt dacă am putea găsi acolo, fără să ţinem seama de inconveniente, grinzi de dimensiunile necesare. Auzind asta au zîmbit, şi chiar ar fi rîs de noi dacă ar fi îndrăznit; se mirau că putem fi atît de ignoranţi încît să nu ştim că în întreaga regiune nu se poate găsi aşa ceva... Dar noi am început... animaţi de curajul credinţei noastre, cum s-ar spune, să cercetăm prin păduri; şi spre sfîrşitul primei ore găsisem un pom pe măsura necesară. Ce să mai întind vorba? După vreo nouă ore, sau chiar mai repede, însemnasem în de-

Scanned with CamScanner

sişuri şi în inima pădurii şi în hăţişurile mărăcinoase doisprezece copaci (pentru că atîţia ne trebuiau)...“

Există ceva care te atrage şi chiar te înduioşează în portretul acestui om mic de stat, mai aproape de şaizeci decît de cincizeci de ani, care nu-şi poate găsi somnul după slujba de la miezul nopţii, cu gîndul la grinzi; cum îi vine ideea că ar trebui să se ocupe singur de aceste treburi; cum se năpusteşte dis de dimineaţă în fruntea dulgherilor avînd în buzunar dimensiunile; cum îşi croieşte anevoie drum prin desişul codrului „împins de curajul credinţei sale“ — şi în cele din urmă găseşte exact ceea ce vrea. Oricum, lăsînd de o parte „interesul uman“, acest incident neînsemnat oferă poate răspunsul final întrebării noastre iniţiale: De ce oare, spre deosebire de atîţia alţi patroni ai artelor, s-a simţit Suger obligat să-şi noteze în scris înfăptuirile?

Aşa cum am văzut, una dintre raţiuni era dorinţa de a se autojustifica, poate accentuată întrucîtva de faptul că spre deosebire de papii, prinţii, şi cardinalii din secolele ulterioare, el mai era încă pătruns de un soi de responsabilitate democratică faţă de soborul şi ordinul său monahal. O a doua raţiune a fost fără îndoială ceea ce am definit drept vanitatea personală şi instituţională. Deşi amîndouă aceste impulsuri erau puternice, ele nu ar fi dobîndit expresie dacă nu ar fi existat convingerea binemotivată a lui Suger potrivit căreia rolul său fusese total diferit de al unuia care, ca să citäm definiţia din *Dicţionarul Oxford* pentru cuvîntul „patron“, „încurajează sau protejează sau acceptă să folosească o persoană, o cauză, sau o artă“.

Un om care-şi duce dulgherii prin păduri în căutarea grinzilor şi alege el însuşi copacul potrivit, un om care se preocupă ca noul *chevet* să fie bine aliniat cu vechiul naos, cu ajutorul „instrumentelor geometrice şi aritmetice“, este înrudit mai îndeaproape cu arhitectul ecleziastic amator de la începutul Evului Mediu — şi, pentru că a venit vorba, cu arhitectul laic din America epocii colo-

Scanned with CamScanner

niale — decît cu marii patroni din perioada de apogeu a Goticului şi a Renaşterii care obişnuiau să angajeze un arhitect şef, să-şi dea acordul asupra planurilor lăsîndu-i în seamă toate detaliile tehnice. Dedicîndu-se „cu trup şi suflet" lucrărilor artistice întreprinse, s-ar putea spune că Suger le înregistrează nu atît în calitatea aceluia care „încurajează sau protejează sau acceptă să folosească" cît în calitatea aceluia care supraveghează, îndrumă sau conduce. În ce măsură era răspunzător sau co-răspunzător în privinţa planurilor înseşi ale construcţiilor sale lăsăm pe seama altora să-şi spună părerea. Dar s-ar părea că puţine erau lucrurile care se făceau fără să necesite o participare activă din partea sa. Faptul că el îi selecta şi îi invita pe meşteşugari, că el însuşi comandase un mozaic pentru un anume loc unde se pare că nu-l voia nimeni şi că el concepuse iconografia vitraliilor, crucifixelor şi a panourilor de altar este atestat de propriile sale cuvinte; dar chiar şi o idee ca aceea de a transforma un vas roman de porfir într-un vultur sugerează mai degrabă o fantezie a abatelului decît inventivitatea unui aurar profesionist.

Şi-a dat oare Suger seama că adunînd laolaltă artişti „din toate colţurile regatului" a pus bazele, în acea pînă atunci relativ stearpă Ile-de-France, marii sinteze selective a tuturor stilurilor regionale franceze pe care o denumim gotică? A bănuit el oare că rozeta de pe faţada de vest — după informaţiile noastre prima folosire a ei în acest loc — este una din marile inovaţii în istoria arhitecturii, menită să pună la încercare inventivitatea a nenumăraţi meşteri pînă la Bernard de Soissons şi Hugues Libergier? A ştiut sau a presimţit că entuziasmul său exagerat faţă de metafizica luminii întîlnită în lucrările Pseudo-Areopagitului şi a lui John Scoţianul îl plasa în avantgarda unei mişcări intelectuale ce avea să conducă la teoriile protoştiinţifice ale lui Robert Grosseteste şi Roger Bacon, pe de o parte, şi în platonismul de factură creştină cultivat de la William de Auvergne, Henry de Ghent şi Ulric de Strassbourg

Scanned with CamScanner

pînă la Marsilio Ficino şi Pico della Mirandola, pe de altă parte? Şi aceste întrebări vor trebui să fie lăsate fără răspuns. Un lucru este totuşi cert, şi anume, faptul că Suger era profund conştient de diferenţa stilistică ce exista între construcţiile sale „moderne" (*opus novum* sau chiar *modernum*) şi vechea bazilică carolingiană (*opus antiquum*). Atîta timp cît mai erau în picioare părţi din vechea construcţie el a înţeles limpede problema necesităţii armonizării (*adaptare et coaequare*) lucrării „moderne" cu cea străveche. Şi mai era pe deplin conştient şi de calităţile estetice distincte ale noului stil. El îşi dădea seama şi ne face şi pe noi să ne dăm seama de senzaţia de spaţiu pe care o crea, atunci cînd se referă la noul său *chevet* ca fiind „înnobilat de frumuseţea lungimii şi a lăţimii"; de verticalitatea sa elansată atunci cînd descrie naosul central a acestui *chevet* ca fiind „brusc (*repente*) ridicat în tării" de către coloanele susţinătoare; de transparenţa sa luminoasă atunci cînd zugrăveşte catedrala ca fiind „străbătută de lumina minunată şi continuă a celor mai strălucitoare vitralii".

S-a spus că mai greu să ajungi să ţi-l închipui pe Suger ca individ decît pe marii cardinali ai secolului al şaptesprezecelea al căror strămoş istoric a fost. Şi totuşi se pare că el se desprinde din paginile de istorie ca o figură surprinzător de vie şi surprinzător de franceză: un patriot înfocat şi un bun gospodar; puţin cam retoric şi foarte mult atras de măreţie, totuşi minuţios de realist în problemele practice şi temperat în tabieturi; harnic şi prietenos, plin de voie bună şi *bon sens*, vanitos, spiritual, şi de o vervă nezăgăzuită.

Într-un secol neobişnuit de productiv în materie de sfinţi şi eroi, Suger a excelat în a fi uman; şi a avut parte de moartea hărăzită unui om cumsecade la sfîrşitul unei vieţi bine cheltuite. În toamna anului 1150 s-a îmbolnăvit de malarie şi înaintea Crăciunului nu se mai întrevedea nici o speranţă de însănătoşire. În maniera plină de efuziune şi întrucîtva teatrală a perioadei, el a cerut să fie dus în biserica Mînăstirii unde cu la-

Scanned with CamScanner

crimi în ochi i-a implorat pe călugări să-l ierte pentru toate faptele prin care ar fi adus vreun prejudiciu comunității. Dar el a înălțat și rugăciuni Domnului să fie cruțat pînă după sărbători „ca nu cumva bucuria confraților să fie preschimbată în durere din pricina lui". Și această rugă i-a fost ascultată. Suger a murit la 13 ianuarie, 1151, a opta zi după Bobotează, cînd sărbătorile Crăciunului sînt încheiate. „El n-a tremurat cînd s-a apropiat sfîrșitul", spune Willelmus, „pentru că își implinise viața înaintea morții; și nici nu se poate spune că nu-l lăsa inima să moară, căci își sorbise viața din plin. A plecat dintre noi cu inima ușoară pentru că știa că îl așteaptă lucruri mai bune după trecerea sa; el nu socotea că un om cumsecade trebuie să părăsească lumea asemeni unuia lepădat, sau aruncat din lume împotriva propriei voințe".

Scanned with CamScanner

4
TABLOUL LUI TIŢIAN „ALEGORIA PRUDENŢEI" UN POSTSCRIPTUM

În urmă exact cu treizeci de ani prietenul meu acum dispărut Fritz Saxl şi cu mine, tineri *Privatdozenten* la vremea aceea pe lîngă Universitatea din Hamburg, am primit o scrisoare însoţită de două fotografii; una reprezenta o gravură în metal, puţin cunoscută, aparţinînd lui Holbein (Fig. 39), cealaltă o pictură a lui Tiţian de curînd reprodusă, pe atunci în posesia domnului Francis Howard din Londra (Fig. 28).[1] Scrisoarea era trimisă de Campbell Dodgson, curator al cabinetului de stampe de la British Museum şi autoritatea supremă în materie de grafică germană. El remarcase faptul că cele două compoziţii aveau în comun trăsăturile cele mai caracteristice şi mai surprinzătoare, şi ne întreba dacă nu puteam arunca oarecare lumină asupra semnificaţiilor lor iconografice.

Deosebit de încîntaţi şi de flataţi, am răspuns cum ne-am priceput mai bine; iar Campbell Dodgson, cu generozitatea spontană ce constituia însăşi esenţa firii sale, ne-a răspuns că în loc de a folosi expunerea noastră pentru propriile scopuri o tra-

[1] D. von Hadeln, "Some Little-Known Works by Tiţian", *Burlington Magazine*, XLV, 1924, p. 179 şi urm. Dimensiunile tabloului (pe pînză) sînt 76,2 cm × 68,6 cm. Pentru o serie de alte referinţe bibliografice îi sînt îndatorat Dr. L. D. Ettlinger de la Institutul Warburg din Londra. De curînd tabloul a fost vîndut la Christie's domnului Leggatt.

Scanned with CamScanner

dusese în engleză şi intenţiona să o înainteze spre publicare la *Burlington Magazine*, unde a şi apărut în 1926[2]; patru ani mai tîrziu o versiune germană, revizuită şi întrucîtva extinsă, a fost inclusă în volumul meu asupra lui *Hercule la răscruce de drumuri şi alte subiecte clasice în arta post-medievală*.[3] Oricum, deoarece se pare că şi atunci mi-au scăpat o serie de chestiuni cruciale, voi fi poate iertat că acţionez în baza sfatului oferit de Mefistofel al lui Goethe: „Du musst es drei Mal sagen".

I. Autenticitatea picturii Domnului Howard al cărui istoric ne trimite în urmă pînă la colecţia lui Joseph Antoine Crozat, patronul şi prietenul lui Watteau) nu poate fi — şi după cîte ştiu, nici nu a fost vreodată — pusă sub semnul întrebării. Avînd strălucirea aceea magnifică a lui Tiţian din *ultima maniera*, trebuie socotită printre lucrările din ultima perioadă, şi poate fi datată pe criterii pur stilistice, între 1560 şi 1570, probabil cu mai puţin de zece ani înaintea morţii maestrului.[4] Considerată în contextul operei lui Tiţian luată în întregul ei, este, totuşi, nu numai excepţională dar şi unică. Este singura creaţie a sa care poate fi numită „emblematică" mai cu-

---

[2] E. Panofsky şi F. Saxl, "A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian", *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 177 şi urm.

[3] E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Pentru referiri mai tirzii, vezi H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Wien, 1936, p. 293, Pl. 249 (de asemeni în engleză, 1937); Catalogue, *Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries, London, Royal Academy*, 1950—51, No. 209; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, New York, 1953, p. 119 şi urm., fig. 40.

[4] Sînt de acord cu data propusă de Tietze, *loc. cit.*, mai degrabă decît cu datarea între 1540—50 propusă de *Catalogul* din Londra din 1950—51. Această dată, probabil din raţiuni pur stilistice, poate fi confirmată atît de trăsăturile bătrînului (care, după cum se va vedea, aparţin lui Tiţian însuşi) cît şi de faptul că sursa iconografică probabilă a picturii *Hieroglyphica* lui Pierio Valeriano nu a fost publicată pînă în 1556.

Scanned with CamScanner

rînd decît pur şi simplu „alegorică": o maximă filosofică ilustrată printr-o imagine vizuală mai degrabă decît o imagine vizuală investită cu conotaţii filosofice.

Cînd sîntem confruntaţi cu alegoriile lui Tiţian — aşa numita *Educaţie a lui Cupidon* din Galeria Borghese, aşa numita *Alegorie a Marchizului d'Avalos* de la Luvru, *Sărbătoarea lui Venus* şi *Bacanalele Andrienilor* de la Prado, *Apoteoza Ariadnei* de la National Gallery din Londra şi mai presus de toate *Amorul sacru şi profan* — ne vedem invitaţi dar nu constrînşi să căutăm o semnificaţie generală şi abstractă dincolo de spectacolul particular şi concret care ne încîntă ochiul şi care poate fi înţeles drept un eveniment sau situaţie redate doar pentru interesul ce îl reprezintă ca atare. De fapt, lucrările *Sărbătoarea lui Venus*, *Bacanalele Andrienilor* şi *Apoteoza Ariadnei* nu şi-au dezvăluit conţinutul neo-platonic decît de curînd;[5] şi invers, există persoane ce interpretează *Amorul sacru şi profan* drept o ilustrare non-alegorică şi directă, inspirată de un incident anume din *Hypnerotomachia Polyphili* a lui Francesco Colonna.[6]

În tabloul lui Howard semnificaţia conceptuală a datelor perceptibile este atît de izbitoare încît pur şi simplu pare lipsită de sens pînă nu-i descoperim semnificaţia absconsă. Are toate caracteristicile „emblemei" care, aşa cum a fost definită de o persoană ce ar trebui să ştie despre ce este vorba,[7] se împărtăşeşte din natura simbolului (cu deosebirea că e particulară mai degrabă decît uni-

---

[5] E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge, Mass., 1948, p. 56 şi urm.

[6] W. Friedlaender, „La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love)", Art *Bulletin*, XX, 1938, p. 320 şi urm.; vezi, totuşi, R. Freyhan, "The Evolution of the Caritas Figure", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, p. 68 şi urm., mai cu seamă p. 85 şi urm.

[7] Vezi introducerea lui Claudius Minos la lucrarea *Emblemata* a lui Andrea Alciati, publicată prima oară în ediţia de la Lyons din 1571; în ediţia de la Lyons din 1600, p. 13 şi urm. O definiţie succintă dar reuşită a emblemelor — aici numite „devises" — este dată de Maréchal de Tavanes, re-

Scanned with CamScanner

versală), a enigmei (cu deosebirea că nu e chiar atît de dificilă) a apoftegmei (cu deosebirea că e vizuală mai degrabă decît verbală), și a proverbului (cu deosebirea că e erudită mai degrabă decît banală). Deci, această pictură este singura lucrare a lui Tițian — care de obicei se limita să-și înscrie în tablou doar propriul nume sau pe cel al modelului, cînd era vorba de un portret — ce poartă un adevărat „motto" sau „titulus":[8] EX PRAETERITO / PRAESENS PRVDENTER AGIT / NI FVTVRĀ ACTIONĒ DETVRPET, „Din [experiența] trecutului, prezentul acționează cu prudență, ca să nu prejudicieze acțiunea viitoare".[9]

II. Elementele acestei inscripții sînt astfel aranjate încît să faciliteze atît interpretarea părților cît și a întregului: cuvintele *praeterito*, *praesens*, și *futură* servesc drept legende cum s-ar spune, pentru cele trei chipuri omenești din jumătatea de sus a tabloului, adică profilul unui bărbat foarte în vîrstă privind spre stînga, portretul văzut din față al unui bărbat în floarea vîrstei, în centru, și profilul unui tînăr imberb privind spre dreapta;

---

numitul general și amiral al lui Francisc I (*Mémoires de M. Gaspard de Saulx, Maréchal de Tavanes*, Château de Lagny, 1653, p. 63): „astăzi emblemele sînt separate de armuri în sensul că sînt compuse din trup, suflet și spirit; trupul este pictura, spiritul invențiunea, sufletul mottoul"; („en ce temps les devises sont séparées des armoiries, composées de corps, d'ame et d'esprit: le corp est la peinture, l'esprit l'invention, l'âme est le mot").

[8] Inscripția în portretul alegoric al lui Filip II și al fiului său Ferdinand, aflat la Prado (MAIORA TIBI) nu este un „motto" sau „titulus" ci parte integrantă din însăși această pictură. Înscrisă într-un pergament oferit de un înger, ea joacă un rol comparabil cu cel jucat de AVE MARIA al Arhanghelului Gabriel în reprezentări ale Bunelvestiri.

[9] În publicațiile precedente semnate de mine împreună cu Saxl, semnele de abreviere de deasupra lui A în FVTVRĀ și a lui E în ACTIONĒ care erau invizibile în fotografiile pe care le-am avut atunci la dispoziție, sînt omise. Această omisiune a fost rectificată în *Catalogul* din Londra din 1950—51; dar aici NI care era ușor lizibil înainte de FVTVRĀ a fost redat prin NE. Sensul nu este afectat de nici una din aceste corecturi.

Scanned with CamScanner

în timp ce propoziționarea *praesens prudenter agit* dă impresica că ar rezuma întregul conținut în maniera unui „titlu". Ni se dă a înțelege, prin urmare, că pe lîngă faptul că sînt tipice pentru trei stadii ale vieții (tinerețe, maturitate, și senectute), cele trei chipuri sînt menite să simbolizeze cele trei modalități sau forme de timp în general: trecut, prezent și viitor. Ni se cere în continuare să asociem aceste trei modalități sau forme de timp cu ideea de prudență, sau și mai specific, cu cele trei facultăți psihice a căror exercitare combinată conduce spre această virtute: memoria, care își amintește trecutul și extrage învățăminte din el; inteligența care cîntărește prezentul și acționează în limitele lui; și previziunea, care anticipează și se pregătește pentru surprizele favorabile sau nefavorabile ale viitorului.

Coordonarea celor trei modalități sau forme de timp cu facultățile memoriei, inteligenței, previziunii și subordonarea celei din urmă conceptului de prudență, reprezintă o tradiție clasică ce și-a păstrat vitalitatea chiar și atunci cînd teologia creștină ridicase prudența la rangul de virtute cardinală. „Prudența", citim în lucrarea *Repertorium morale* a lui Petrus Berchorius, una din cele mai populare enciclopedii din Evul Mediu tîrziu, „constă din înregistrarea trecutului, ordonarea prezentului și contemplarea viitorului" („in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione"), iar originea acestei formule rimate — citată dintr-un tratat atribuit de tradiție lui Seneca, deși compus de fapt de un episcop spaniol din secolul al șaselea al erei noastre[10] — poate fi urmărită în timp pînă la dictonul pseudo-platonician potrivit căruia „sfatul înțelept" (συμβουλία) ia în considerare trecutul care

[10] Berchorius (vezi și mai jos, nota 31) se referă la *Liber de moribus* a lui Seneca; dar formula apare într-un tratat intitulat: *Formula vitae honestae* sau *De quatuor virtutibus cardinalibus*, de asemeni atribuită lui Seneca și de obicei tipărită împreună cu *Liber de moribus* (vezi *Opera Senecae*, Joh. Gymnicus, ed. Cologne, 1529, fol. II v). Adevăratul autor al primei este fără îndoială episcopul Martin de Bracara.

Scanned with CamScanner

furnizează precedente, prezentul care pune problema în termeni convenabili şi viitorul care adăposteşte consecinţele.[11]

Arta medievală şi arta Renaşterii au găsit multiple căi de a exprima într-o imagine vizuală această configuraţie tripartită a prudenţei. Prudenţa este reprezentată ţinînd un disc ale cărui trei sectoare poartă inscripţiile „Tempus praeteritum", „Tempus praesens", şi „Tempus futurum"[12], sau un taler de ars mirodenii din care ţîşnesc trei limbi de foc etichetate în chip analog.[13] Ea este reprezentată tronînd sub un baldachin pe care se află inscripţia „Praeterita recolo, praesentia ordino, futura praevideo" în timp ce-şi priveşte chipul reflectat într-o oglindă triplă.[14] Este înfăţişată sub întruchiparea unui cărturar ce expune trei cărţi pe care se află sfaturi potrivite situaţiei (Fig. 30).[15] Sau, în ultimă instanţă, este înfăţişată — după modelul acelor trinităţi care fiind de origine păgînă erau respinse de biserică fără a-şi fi pierdut însă de loc popularitatea[16] — sub

---

[11] Diogenes Laertius, *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum*, III, 71. Pentru re-apariţia asocierii originale a celor trei modalităţi ale timpului cu *Consilium* mai degrabă decît cu *Prudentia* în *Iconologia* lui Cesare Ripa, vezi mai jos, p. 218

[12] Vezi miniatura publicată de J. von Schlosser, „Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVII, 1896, p. 11 şi urm., Pl. X.

[13] Vezi fresca lui Ambrogio Lorenzetti de la Palazzo Publico din Siena.

[14] Vezi o tapiserie de la Bruxelles datînd din circa 1525, reprodusă în H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923—34, I, 2 (Netherlands), Pl. 87.

[15] Roma, Biblioteca Casanatense, Cod. 1404, fol. 10 şi 34.

[16] Cu privire la problema acestui tip iconografic, vezi pe lîngă literatura la care s-au făcut trimiteri şi publicaţiile precedente semnate de mine şi de Saxl: G. J. Hoogewerff, „Vultus Trifrons, Emblema Diabolico, Imagine improba della SS. Trinità", *Rendiconti della Pontifica Accademia Romana di Archeologia*, XIX, 1942/3, p. 205 şi urm.; R. Pettazzoni, "The Pagan Origins of the Three-headed Representation of the Christian Trinity", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 135 şi urm.; şi W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948 (vezi de asemeni recenzia lui A. A. Barb, *Oriental Art*, III, 1951, p. 125 şi urm.)

Scanned with CamScanner

forma unui personaj tricefal, înfăţişînd, lîngă un chip de vîrstă mijlocie văzut din faţă, simbol al prezentului, un chip tînăr şi unul vîrstnic văzute din profil, ce simbolizează respectiv viitorul şi trecutul. Această Prudenţă cu trei capete apare, de pildă, într-un relief din Quatrocento în Victoria and Albert Museum din Londra, atribuită acum şcolii lui Rossellino (Fig. 29);[17] şi — semnificaţia imaginii tricefale clarificată aici şi mai mult de atributul tradiţional al înţelepciunii, şarpele (Matei 10 : 16) — este dată de unul din niello-urile din pardoseala executată în ultima parte a secolului al paisprezecelea în Catedrala din Siena (Fig. 31).[18]

II. Secţiunea „antropomorfică" a tabloului lui Tiţian poate astfel fi derivată din texte şi imagini transmise secolului al şaisprezecelea de o neîntreruptă tradiţie pur occidentală. Pentru a înţelege cele trei capete de animale, totuşi, trebuie să ne întoarcem pînă la sferele îndepărtate şi întunecate ale religiilor egiptenilor sau pseudo-egiptenilor fundate pe mister. O sferă care dispăruse

---

[17] Vezi acum *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Italian Sculpture*, E Maclagan and M. H. Longhurst, eds. London, 1932, p. 40, Pl. 30 d.

[18] Vezi *Annales Archéologiques*, XVI, 1856, p. 132. Printre alte exemple am putea menţiona un personaj de pe baptiserul din Bergamo (A. Venturi, *Storie del arte italiana*, IV, Fig. 510), pagina de titlu a lui Gregorius Reisch, *Margarita Philosophica*, Strassburg, 1504 (ilustrată de Schlosser, *op. cit.*, p. 49); o miniatură în MS. 87, fol. 3 a Bibliotecii Universităţii din Innsbruck (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, I, [*Die illuminierten Handschriften in Tirol*, H. Y. Hermann, ed.], Leipzig, 1905, p. 146, Pl. X); şi ca un anacronism straniu o lucrare a unui pictor baroc din Hamburg, Joachim Luhn (Hamburg, Museum für Hamburgische Geschichte), pentru care vezi H. Röver, *Otto Wagenfeld und Joachim Luhn*, Dis. Hamburg, 1926. În unele cazuri, ca de pildă un relief de pe Campanila din Florenţa (Venturi, *loc. cit.*, fig. 550), fresca lui Rafael în Stanza della Segnatura şi lucrarea lui Rubens, „modello"-ul unui Car triumfal din Muzeul din Anvers (*R. P. Rubens* [Klassiker der Kunst, V, ed. a IV-a, Stuttgart und Berlin] p. 412), numărul capetelor este redus la două, indicînd doar trecutul şi viitorul.

Scanned with CamScanner

din cîmpul vizual al Evului Mediu creştin, a început să se întrezărească vag la orizont odată cu începutul umanismului Renaşterii spre mijlocul secolului al paisprezecelea, devenind obiectul unui interes pasionant după descoperirea în 1419 a lucrării lui Horapollo *Hieroglyphica*.[19]

Una dintre cele mai importante zeităţi ale Egiptului elenistic a fost Serapis, a cărui statuie — atribuită prin tradiţie lui Bryaxis, renumit pentru contribuţia sa la decorarea Mausoleului — era admirată în sanctuarul principal al zeului, Serapeion-ul din Alexandria. Cunoscută nouă prin numeroase descrieri şi replici (Fig. 34),[20] îl înfăţişa pe Serapis aşezat pe un tron cu toată maiestatea lui Jupiter, avînd sceptrul în mînă şi purtînd pe cap ca atribut *modius*-ul (măsură pentru cereale). Totuşi, trăsătura sa cea mai distinctivă era: un monstru tricefal, încercuit de un şarpe, care purta pe umeri capul unui cîine, al unui lup şi al unui leu — pe scurt aceleaşi capete de animale care-l confruntă pe privitorul Alegoriei lui Tiţian.

Semnificaţia iniţială a acestei stranii creaturi — care acţiona atît de puternic asupra imaginaţiei populare încît a fost multiplicată separat în statuete de teracotă cumpărate în chip de suvenire (Figurile 32, 33) — ridică o problemă la care nu mai îndrăznea să răspundă nici măcar un grec aparţinînd secolului al patrulea e.n.: în lucrarea sa *Alexandria*, Pseudo-Callistenes se referă numai la un „animal polimorf a cărui esenţă nu poate fi explicată de nimeni".[21] Dar de vreme ce se pare că Serapis, oricît de mult au fost extinse puterile sale ulterior, şi-a început cariera ca o zeitate a lumii de dincolo (se făceau chiar refe-

---

[19] Vezi acum Seznec, *loc. cit.*, p. 91 şi urm., cu literatura suplimentară.

[20] Vezi A. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, s.v. Sarapis, Hades*, und *Kerberos*; Pauly-Wissowa, *Realencyclopedie der klassischen Altertumwissenschaft, s. v. Sarapis*; Thieme-Becker, *Allgemeines Kunstlexikon, s.v. Bryaxis.*

[21] C. f. R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungmysterium*, Bonn, 1921, p. 190.

Scanned with CamScanner

riri la el drept „Pluto" sau „Jupiter Stygius"),[22] este foarte posibil ca acest tricefal al său să nu fie altceva decît o versiune egipteană a Cerberului lui Pluto, cu două din cele trei capete ale acestuia din urmă înlocuite de cele ale divinităţilor indigene ce stăpîneau asupra morţii, capul de lup al lui Upnaut şi capul de leu al lui Sakhmet; nu este de loc exclus ca Plutarh să fi avut deplină dreptate cînd a identificat pur şi simplu monstrul lui Serapis cu „Cerberul".[23] Şarpele, totuşi, pare să fie încarnarea iniţială a lui Serapis însuşi.[24]

Dacă trebuie să recunoaştem că nu ştim ce semnificaţie a avut straniul animal preferat al lui Serapis pentru Orientul helenistic, ştim totuşi ce semnificaţie a avut pentru lumea latină şi latinizată a Occidentului. Acel monument de erudiţie şi rafinament exegetic al Antichităţii tîrzii, *Saturnalio* lui Macrobius (funcţionar superior roman între 399 şi 422 e.n.),[25] pe lîngă nenumărate alte elemente valoroase pentru studiul Antichităţii şi de interes critic, conţine nu numai o descriere ci şi o interpretare elaborată a renumitei statui din Serapeion; în aceasta din urmă citim următoarele: „Ei [egiptenii] au adăugat statuii [lui Serapius] imaginea unui animal cu trei capete: capul central, şi cel mai mare, are înfăţişarea unui leu; la dreapta se înalţa capul unui cîine ce încearcă să fie pe plac arborînd o expresie prietenoasă, în timp ce partea stîngă a gîtului se termină cu capul unui lup înfometat; un şarpe leagă aceste întruchipări animale încolăcindu-se în jurul lor (*easque formas animalium draco conectit volumine suo*), cu capul întors spre spate înspre mîna dreaptă a zeului, care domoleşte monstrul. Capul leului reprezintă astfel prezentul, a cărui

---

[22] Vezi Roscher şi Pauly-Wissowa, *s. v. Sarapis*.

[23] Plutarch, *De Iside et Osiride*, 78.

[24] Vezi Reitzenstein, *op. cit.*; vezi H. Junker, „Uber iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung", *Votrage der Bibliothek Warburg*, 1921/1922, p. 125 şi urm.

[25] Pentru Macrobius, vezi E. R. Curtius, *Europäische Litteratur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1948, *passim*. mai cu seamă p. 442 şi urm.

Scanned with CamScanner

situare între trecut şi viitor este puternică şi plină de fervoare în virtutea acţiunii nemijlocite; trecutul este desemnat de capul lupului, pentru că amintirea lucrurilor ce ţin de trecut este devorată şi dispare; iar imaginea cîinelui, încercînd să se facă plăcut semnifică rezultatul viitorului, care, deşi nesigur, ne apare întotdeauna într-o lumină favorabilă datorită speranţei".[26]

Macrobius l-a interpretat apoi pe acolitul lui Serapis drept simbol al Timpului — o teză ce coroborează convingerea sa fundamentală ca în general zeii păgîni de prim rang, şi mai cu seamă Serapis, erau divinităţi solare sub diferite nume: „Serapis şi soarele au o natură unică şi indivizibilă".[27] Mintea precopernicană era în mod firesc înclinată să conceapă timpul ca fiind guvernat, şi chiar creat, de mişcarea perpetuă şi uniformă a soarelui; iar prezenţa unui şarpe — care, lăsînd impresia că tinde să-şi devoreze propria coadă, era un simbol tradiţional al timpului şi/sau al unei perioade de timp recurente[28] — părea să

---

[26] Macrobius, *Saturnalia*, I, 20, 13 şi urm.: „uel dum simulacro signum tricipitis animantis adiungunt, quod exprimit medio oedemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta specia blandientis, pars uero laeua ceruicis rapacis lupi capite finitur, easque formas animalium draco conectit uolumine suo capite redeunte ad dei dextram, qua compescitur monstrum, ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti ualida feurensque est. sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et aufertur. item canis blandientis effigies futuri temporis designat euentum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur".

[27] Macrobius, *loc. cit.*: „Ex his apparet Sarapis et solis unam et indiuiduam esse naturam".

[28] Pentru şarpe ca simbol al timpului sau al unei perioade de timp recurente, vezi, de exemplu, Horapollo, *Hieroglyphica* (acum accesibilă într-o traducere engleză datorată lui C. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo*, New York, 1950), I, 2; Servius, *Ad Vergilii Aenedem*, V, 85; Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, I, 70. Vezi F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Bruxelles, 1896, I, p. 79. Şarpele devorîndu-şi coada este astfel menţionat, şi în parte ilus-

Scanned with CamScanner

vină şi mai mult în sprijinul interpretării lui Macrobius. Pe baza exegezei, sale, posteritatea a interpretat fără ezitare cele trei capete de animale ale monstrului din Alexandria drept simboluri ale aceleiaşi idei pe care o exprimă şi cele trei capete umane de vîrste diferite întîlnite în reprezentările occidentale ale Prudenţei, precum cea a reliefului rosselinesc de la Victoria and Albert Museum sau din pardoseala Catedralei din Siena: împărţirea tripartită a timpului în trecut, prezent şi viitor, domeniile memoriei, inteligenţei şi prevederii. Din punctul de vedere al lui Macrobius triada zoomorfă era astfel echivalentă cu cea antropomorfă, şi putem să deducem foarte uşor posibilitatea fie de a le înlocui fie de a le combina una cu alta — cu atît mai mult cu cît Timpul şi Prudenţa erau legate, în tradiţia iconografică, prin numitorul comun al şarpelui. Şi este tocmai ceea ce s-a întîmplat în Renaştere; dar monstrul lui Serapis a colindat pe căi lungi şi întortocheate ca să ajungă din Alexandria helenistică în Veneţia lui Tiţian.

IV. Timp de mai bine de nouă sute de ani această creatură fascinantă a zăcut întemniţată în manuscrisele lui Macrobius. Este semnificativ că tocmai Petrarca — omul ce poate fi considerat, mai mult decît oricine, autorul moral a ceea ce numim Renaştere — a fost cel care a redescoperit-o şi a pus-o în libertate. În al treilea cînt al poemului său *Africa* (compus în 1338) el descrie reprezentările sculpturale ale marilor zeităţi păgîne care împodobeau palatul regelui Syphax din Numidia, — prietenul — şi mai tîrziu duşmanul — lui Scipio Africanus. În aceste „ecfraze" poetul pare să devină mitograf, inspirîndu-se din surse medievale şi clasice; dar frumoşii săi hexametri, elibe-

---

trat, ca un atribut al lui Saturn, zeul timpului în mitografii din *Mythographus III* şi Petrarca (*Africa*, III, 147 şi urm.) pînă la Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi* (prima oară publicată în 1556; în ediţia din 1571, p. 41) şi G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura* (publicat prima dată în 1584) VII, 6 (în retipărirea din 1844, vol. III, p. 36.).

Scanned with CamScanner

rați de orice „moralizări" și vitalizînd o aglomerare de caracteristici și atribute izolate în imagini coerente și vii, se plasează între textele din *Mytographus III* și Berchorius drept un exemplu precoce de poezie a Renașterii între două mostre de proză medievală. Și tocmai în acești hexametri a reintrat pe scena literaturii și imagisticii occidentale animalul tricefal descris de Macrobius:

Și chiar lîngă zeu așezat un monstru uriaș
și straniu
Iar chipu-i, pe triplu-i grumaz, către el cată
Cu prietenie. Din dreapta apare
Un cîine iar de-a stînga, un lup fioros;
La mijloc e leu. Și-un șarpe încolăcit
Îi înlănțuie: cei trei semnifică timpul în zbor.[29]

Oricum, zeitatea cu care aceste versuri îl asociază pe *triceps animans* al lui Macrobius, nu mai este Serapis. Petrarca putea să cadă pradă farmecelor unei fiare fantastice compusă din patru entități, în același timp feroce, blîndă și supusă, închizînd în sine semnificații metafizice, plină de vigoare, totuși, și jucînd rolul unui personaj de sine stătător mai degrabă decît reprezentînd imaginea unui simplu atribut; dar poetul renascentist nu putea găsi un rost stăpînului ei exotic. Proclamînd neobosit supremația strămoșilor săi romani asupra grecilor, ca să nu mai pomenim de barbari, el l-a înlocuit pe egipteanul Serapis cu clasicul Appollo — o substituire dublu justificabilă prin faptul că, *teste Macrobio*, natura lui Serapis nu este mai puțin solară decît a lui Apollo, și prin faptul că acesta din urmă domina și el cele trei modalități sau forme de timp presu-

[29] Petrarca, *Africa*, III, 156 și urm.:
Proximus imberbi specie crinitus Apollo...
At iuxta monstrum ignotum immensumque trifauci
Assidet ore sibi placidum blandumque tuenti.
Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem,
Parte leo media est, simul haec serpente reflexo
Iunguntur capita et fugientia tempora signant.

Scanned with CamScanner

puse a fi exprimate de cele trei capete de animal: nu era numai un zeu al soarelui dar şi patronul muzelor şi protectorul vizionarilor şi poeţilor, care, mulţumită lui, „ştiu tot ce este, a fost şi va fi".[30]

Şi astfel monstrul nostru şi-a redobîndit vitalitatea în relaţie cu imaginea lui Apollo mai degrabă decît cu a lui Serapis, în descrierile literare ulterioare şi prin ele în anluminurile cărţilor şi în stampe. Datorită însă unei ambiguităţi lingvistice atît în sursa originară cît şi în sursele intermediare mai importante, adică în Macrobius şi Petrarca, putem urmări o evoluţie ciudată. Amîndouă descriu cele trei capete de animal ca fiind „legate" sau „înlănţuite" de un şarpe încolăcit (Macrobius: *easque formas ... draco conectit volumine suo;* Petrarca: *serpente reflexo Iunguntur capita*). Pentru cineva familiarizat cu înfăţişarea reală a lui Serapis şi a companionului său, aceste fraze ar rechema în minte automat imaginea unui patruped cu trei capete — Cerberul primordial — avînd şarpele încolăcit în jurul gîtului în chip de colier. (Fig. 32, 33). Cititorului medieval, totuşi, ele puteau la fel de bine să-i sugereze trei capete ce cresc din trupul unui şarpe, cu alte cuvinte, o reptilă tricefală. Pentru a evita această ambiguitate (aşa cum se întîmplă atît de frecvent cînd dai cu banul, şi pariezi pe „cap" cînd „pajura" ar fi fost răspunsul corect), primul mitograf care a încorporat descrierea lui Petrarca s-a decis pentru corpul reptilei. „La picioarele sale" [ale lui Apollo], scrie Petrus Berchorius (şi după el, autorul anonim al lui *Libellus de imaginibus deorum*), era înfăţişat un monstru fioros al cărui trup aducea cu al unui şarpe (corpus serpentinum); şi avea trei capete, anume cel al unui cîine, al unui lup şi al unui leu, care, deşi separate unele

---

[30] Homer, *Iliada*, I, 70, cu referire la Calchas:
ὃς ἤδη τὰ τ' ἐοντα, τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐοντα ... ἣν διὰ μαντοσύνην, τὴν οἱ πόρε φοῖβος Ἀπολλών

În privinţa transferului acestor versuri, de la vizionar şi poet la medic, vezi p. 215.

Scanned with CamScanner

de altele, convergeau într-un singur trup având o singură coadă de şarpe".[31]

Ori de câte ori artiştii secolului al cincisprezecelea erau puşi în situaţia de a crea o imagine a lui Apollo care să corespundă standardelor generale ale perioadei, rămînînd totuşi satisfăcătoare pentru o clasă suprapusă cu preocupări intelectuale, monstrul nostru apare sub această înfăţişare reptiliană chiar şi mai stranie decît originalul patruped, şi transformat printr-o simplă coincidenţă, în imaginea străveche a ceea ce poate fi numit „şarpele timpului"[32]. Ne întîmpină din paginile lucrării *Ovide moralisé* în proză[33] şi ale lucrării *Libellus de imaginibus deorum* (Fig. 35);[34] din *Epître d'Othéa* a lui Cristine de Pisan;[35] din *Chroniques du Hainaut*;[36] din comentariile la *Les*

---

[31] Textul Berchorius (*Repertorium morale*, Cartea XV) a fost tipărit separat sub numele de Thomas Valeys (Thomas Wallensis) într-o carte intitulată *Metamorphosis Ovidiana moraliter ... explanata*, Paris, 1511 (ediţia 1515, fol. VI) iar descrierea lui Apollo apare astfel: „Sub pedibus eius depictum erat monstrum pictum quoddam terrificum, cuius corpus erat serpentinum, triaque capita habebat, caninum, lupinum et leoninum. Que, quamvis inter se essent diversa, in corpus tamen unum cohibebant, et unam solam caudam serpetinam habebant". Explicaţia alegorică a monstrului e luată din Macrobius.

[32] Vezi nota 28.

[33] În timp ce textul complet a lui Berchorius în latină nu era ilustrat, versiunile franceze (tipărite în 1484 de Colard Mansion la Bruges şi în 1493 de A. Vérard la Paris, sub titlul de *Ovide métamorphose moralisée*) erau adeseori însoţite de ilustraţii. Apollo se găseşte într-un manuscris din circa 1480, Copenhaga, Biblioteca regală, MS. Thott 399, fol. 7 v. Textul francez (fol. 9 şi urm. în ediţia din Bruges, fol. 6 v. în ediţia din Paris) nu diferă substanţial de textul latin.

[34] Textul din *Libellus de imaginibus deorum* (vezi acum Seznec, *op. cit.*, pp. 170—79) diferă de textul lui Berchorius mai cu seamă prin faptul că explicaţia alegorică este eliminată. Este transmisă printr-un manuscris ilustrat în Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. lat. 1290. Vezi H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis; Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig-Berlin, 1926), p. 118. La noi fig. 35 (Liebeschütz, fig. 26) reprezintă Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1 v.

[35] Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. 9392, fol. 12 v.

[36] Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS. 9242, fol. 174 v.

Scanned with CamScanner

Echeos amoureux (Fig. 36);[37] şi în sfîrşit din *Practica Musicae* din 1497 a lui Franchino Gafurio (Fig. 38)[38], unde *corpus serpentinum* se extinde traversînd cele opt sfere celeste, de la picioarele lui Apollo pînă la pămîntul învăluit în tăcere.

Vraja acestei tradiţii persistente nu a putut fi destrămată decît după ce s-a realizat în cursul Cinquecento-ului „reintegrarea formei clasice cu tematica clasică". Abia în a doua jumătate a secolului al şaisprezecelea Giovani Stradano, evident sub impresia directă a unor mostre veritabile aparţinînd Antichităţii tîrzii, reuşeşte să redea monstrului nostru trupul autentic canin[39] reinvestindu-l în acelaşi timp pe stăpînul său — aici jucînd rolul lui Sol într-o serie de Planete — cu adevărata sa frumuseţe apolinică (Fig. 42). Trebuie remarcat, totuşi, că acest Apollo-Sol a fost creat după tiparul lui *Christ înălţat* al lui Michelangelo din biserica Santa Maria sopra Minerva. Într-o vreme cînd artiştii, aşa cum s-a exprimat Dürer, învăţaseră să modeleze imaginea lui Christ, „cel mai frumos din toţi muritorii", după înfăţişarea lui Apollo, imaginea lui Apollo putea de asemenea fi modelată sub înfăţişarea lui Christ: în judecata contemporanilor şi a urmaşilor săi, punîndu-se semnul egalităţii între Antichitate şi Michelangelo.[40]

---

[37] Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 143, fol. 39.

[38] Vezi acum Seznec, *loc. cit.*, p. 140 şi urm., şi A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlin und Leipzig, 1932, I, p. 142 şi urm.

[39] Şi invers, ilustratorul manuscrisului din Copenhaga, *Ovide moralisé*, fol. 21 v. i-a atribuit, din simplă inadvertenţă, Cerberului autentic al lui Pluto trei capete de animal diferite ce aparţin de drept numai monstrului lui Serapis. Lucrarea *Origines*, XI, 3, 33 a lui Isidor din Sevilla, pe de altă parte, transfera interpretarea alegorică dată de Macrobius monstrului lui Serapis asupra Cerberului integral canin a lui Pluto, care, potrivit lui, semnifică „tres aetates, per quas mors hominem devorat, id est, infantiam, iuventutem et senectutem".

[40] Vezi mai jos, p. 366.

Scanned with CamScanner

V. După cum ne amintim, anul 1419 a fost martorul descoperirii *Hieroglyficei* lui Horapollo, şi această descoperire nu numai că a declanşat un entuziasm enorm pentru tot ceea ce era egiptean, sau aşa zis egiptean, dar a şi produs — sau cel puţin a încurajat imens — acel spirit „emblematic" atît de caracteristic pentru secolele al şaisprezecelea şi al şaptesprezecelea. Un set de simboluri înconjurate de aura Antichităţii îndepărtate şi constituind un vocabular ideografic neafectat de deosebirile lingvistice, ce putea fi extins *ad libitum* şi era inteligibil numai pentru o elită internaţională, nu putea să nu cucerească imaginaţia umaniştilor, a patronilor lor şi a prietenilor lor artişti. Tocmai impactul lucrării lui Horapollo *Hieroglyfica* a determinat apariţia nenumăratelor cărţi dedicate emblemelor, drum ce a fost deschis în 1531 de *Emblemata* lui Andrea Alciati, al cărei scop era tocmai să complice ceea ce este simplu şi să încifreze ceea ce este evident, acolo unde picturalizarea medievală încercase să simplifice ceea ce era complex şi să clarifice ceea ce era dificil.[41]

Înflorirea simultană a egiptomaniei şi a emblemisticii a avut drept rezultat ceea ce poate fi denumit emanciparea iconografică a monstrului lui Serapis. În timp ce pasiunea pentru lucruri de proveniență egipteană a dus la destrămarea recentei şi întrucîtva neligitimei sale legături cu Apollo, goana după noi „embleme" — care se presupune că evita personaje istorice sau mitologice — a făcut imposibilă reataşarea monstrului de Serapis, stăpînul său de drept. Din informaţiile pe care le deţin, în arta Renaşterii, monstrul, tot sub formă de reptilă, nu mai apare ca însoţitor al lui Serapis decît în ilustraţiile lui Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi* (tipărită prima oară

[41] Pentru o reuşită caracterizare a ilustraţiilor emblematice, vezi W. S. Heckscher "Renaissance Emblems: Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library", *The Princeton University Library Chronicle*, XV, 1954, p. 55.

Scanned with CamScanner

în 1571), (Fig. 40).[42] În toate celelalte reprezentări executate de la sfîrşitul secolului al cincisprezecelea pînă spre sfîrşitul secolului al şaptesprezecelea, apare în ipostaza unei ideografe sau hieroglife de sine stătătoare — pînă cînd secolul al optsprezecelea îl clasează, dacă ne putem exprima astfel, drept un specimen arheologic straniu deşi uneori greşit interpretat. (Fig. 32, 33).[43]

În lucrarea *Hypnerotomachia Polyphili* din 1499, mai sus menţionată, apare drept steag sau stindard pentru a oferi o notă oarecum gratuit „egipteană", Triumfului lui Cupidon.[44] În gravura în metal din 1521, aparţinîndu-i lui Holbein, la care de asemeni ne-am referit mai sus, o mînă uriaşă îl ţine în aer deasupra unui peisaj frumos (Fig. 39), pentru a transmite ideea că trecutul, prezentul şi viitorul se află la propriu „în mîna Domnului".[45] Medalia lui Giovanni Zachi bătută în cinstea dogelui Andrea Gritti, datată 1536, simbolizează acel

---

[42] Pentru lucrarea *Imagini dei Dei degli Antichi* a lui Cartari, vezi Seznec, *op. cit.*, p. 25 şi urm. Figura 40 dată de noi reprezintă gravura ediţiei 1603 din Padua, p. 69.

[43] Vezi, de pildă, L. Bergerus, *Lucernae veterum sepulchralis iconicae*, Berlin, 1702, II, Pl. 7 (fig. 32 din vol. nostru), sau A. Banier, *Erläuterung der Götterlehre*, traducerea germană de J. A. Schlegel, II, 1756, p. 184. Este demn de luat în seamă faptul că o autoritate atît de importantă ca B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1722 şi urm., Supl. II, p. 165, Pl. XLVIII (fig. 33 în vol. nostru) deşi clasifică în mod corect monumentul, a uitat total de textul lui Macrobius ,şi, indus în eroare de înfăţişarea antropomorfă a leului şi de înfăţişarea de maimuţă a lupului, identifică greşit capetele: „Il n'est pas rare de voir Serapis avec Cerbere... on en [cu referire la capete] voit aussi trois ici. Mais une d'homme, une de chien, une de singe".

[44] Francesco Colonna *Hypaerotomachia Polyophili*, Venezia, 1499, fols. y 1 şi y 2; textul nu spune decît că o nimfă ce participa la Triumful lui Cupidon purta cu multă pietate şi încrîncenată superstiţie „efigia aurită a lui Serpais venerată de egipteni" şi descrie capetele de animale şi şarpele fără alte explicaţii suplimentare. O copie după xilogravura de pe fol. y 1, aparent lipsită de legătură cu textul, se găseşte într-un manuscris din Biblioteca Ambrosiană din Milano, Cod. Ambros. C 20 inf. fol. 32.

[45] Gravura în metal a lui Holbein a fost folosită drept frontispiciu pentru Johann Eck, *De primatu Petri libri tres*, Paris, 1521.

Scanned with CamScanner

timp natural sau cosmic care controlează evoluţia unui univers aparent dominant de Fortuna dar în realitate, aşa cum aflăm din motto (DEI OPTIMI MAXIMI OPE), controlat de Creatorul tuturor lucrurilor (Fig. 37).[46] În literatura emblemistică şi „iconologică", în ultimă instanţă a devenit ceea ce este şi în Alegoria lui Tiţian: un simbol erudit al Prudenţei.

Hieroglyphica lui Piero Valeriano din 1556 — un tratat bazat pe cel al lui Horapollo dar augmentat cu nenumărate elemente antice şi moderne — menţionează de două ori monstrul lui Serapis; o dată sub titlul „Sol", unde pasajul din Macrobius este citat *in extenso* iar zeul soarelui este înfăţişat, dacă ne putem exprima astfel, drept un personaj ultra-egiptean, purtînd pe umerii propriului său trup nud capetele celor trei animale;[47] a doua oară sub titlul „Prudentia". Aici Pierio explică faptul că prudenţa „nu investighează numai prezentul dar reflectează asupra trecutului şi viitorului, cercetîndu-le ca într-o oglindă, asemeni doctorului care, aşa cum spune Hipocrate, ‚Ştie tot ce este, ce a fost şi ce va fi'"; şi aceste trei modalităţi sau forme ale timpului, adăugă el, sînt hieroglific exprimate printr-un „triplu cap" (*tricipitium*) combinînd capul unui cîine cu acela al unui lup şi al unui leu.[48]

Treizeci-patruzeci de ani mai tîrziu, acest „triplu cap" — complet separat acum de orice trup, fie el de şarpe, de cîine sau de om — se impusese categoric drept un simbol independent, un simbol ce se preta atît la interpretări poetice (sau afective) cît şi raţionaliste (sau morale), depinzînd de faptul dacă elementul subliniat era „timpul" sau „prudenţa".

În mintea lui Giordano Bruno, veşnic preocupată de implicaţiile emoţionale şi metafizice ale infinităţii temporale şi spaţiale, „personajul trice-

---

[46] Vezi G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart, 1922, Pl. LXXV, 5.

[47] Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, ediţia din Frankfurt, 1678, p. 384.

[48] *Ibidem*, p. 192.

Scanned with CamScanner

fal preluat din Antichitatea egipteană" a devenit o arătare înspăimîntătoare, componentele sale individuale ivindu-se succesiv şi recurent pentru a reprezenta timpul drept o suită neîntreruptă de remuşcări vane, suferinţe reale, şi speranţe imaginare. În lucrarea sa din 1585 *Eroici Furori* (Cartea a doua, capitolul I) Cesarino, filosoful plin de judecată şi „îndrăgostitul pasionat", Maricondo, discută despre natura ciclică a timpului. Cesarino susţine că exact precum iarna este în fiece an urmată de vară, tot astfel perioade istorice lungi de declin şi suferinţă — cum era prezentul — vor sfîrşi printr-o renaştere intelectuală şi spirituală. La care Maricondo răspunde că deşi acceptă existenţa unei succesiuni de faze prestabilite în viaţa omului cît şi în natură şi istorie, nu poate împărtăşi vederile optimiste ale celuilalt în privinţa acestei succesiuni: el are senzaţia că prezentul este întotdeauna chiar mai trist decît trecutul, amîndouă devenind suportabile numai datorită speranţei cu privire la viitor care, prin definiţie, este întotdeauna departe. Aceasta, continuă el să spună, a fost bine exprimat de statueta egipteană unde „au plasat pe un singur bust [!] trei capete, unul de lup, privind în urmă, al doilea al unui leu văzut din faţă, iar al treilea al unui cîine ce priveşte înainte", ceea ce tinde să sugereze că trecutul chinuie mintea prin amintiri, că prezentul o torturează chiar şi mai cumplit, prin realitate, în timp ce viitorul promite, dar nu aduce nimic mai bun. El încheie printr-un *sonetto codato* („sonet cu o coda") care, într-un crescendo al disperării, acumulează metaforă peste metaforă spre a descrie starea de spirit a unui suflet pentru care cele trei „modalităţi ale timpului" nu înseamnă altceva decît tot atîtea forme de suferinţă sau de dezamăgire:

Un lup, un leu şi un cîine se ivesc
În zori, la amiază şi în amurgul înserării:
Ceea ce am cheltuit, păstrez şi pot dobîndi,
Ceea ce am avut, am acum, sau mai pot avea încă.

Scanned with CamScanner

Căci ceea ce am făcut, şi fac, şi am de făcut
În vremuri ce au fost, sau sînt, sau au să vină,
Simt remuşcări şi durere, şi totuşi încredere
În pierderi, în suferinţi şi în aşteptare
Trecuta experienţă, prezentul fruct,
speranţa îndepărtată
M-au ameninţat, mă bîntuie şi-mi potolesc
Mintea cu ceea ce-i amar, acru, şi dulce.
Vîrsta ce-am vieţuit-o, o vieţuiesc şi încă
o voi vieţui
Mă face să mă cutremur, mă zdruncină şi mă
înviorează
În absenţă, în prezenţă şi în golul depărtării.
De-ajuns, prea mult, destul
M-au stăpînit „atunci", „acum", „cîndva"
Hărţuit de frică, de groază, de speranţă.[49]

Celălalt aspect al *tricipitium*-ului, mai puţin poetic dar mai încurajator, este reprezentat de aceea *summa* a iconografiei care, inspirîndu-se din surse clasice şi medievale dar şi contemporane, a fost pe bună dreptate numită „cheia alegoriei secolelor

---

[49] Giordano Bruno, *Opere italiane*, G. Gentile, ed. Bari, II, 1908, p. 401 şi urm.:

Un alan, un leon, un can appare
All' auror, al dì chiaro, al vespr' oscuro.
Quel che spezi, ritegno, e mi procuro,
Per quanto mi si diè, si dà, può dare.

Per quel che feci, faccio ed ho da fare,
Al passato, al presente ed al futuro
Mi pento, mi tormento, m'assicuro,
Nel perso, nel sofrir, nell' aspettare.

Con l'agro, con l'amaro, con il dolce
L'esperienza, i frutti, la speranza
Mi minacciò, m'affligono, mi molce.
L'età che vissi, che vivo, ch'avanza,
Mi fa tremente, mi scuote, mi folce,
In absenza, presenza e lontananza.

Assai, troppo, a bastanza
Quel dì gia, quel dì ora, quel d'appresso
M'hanno in timor, martir e spene messo.

Scanned with CamScanner

al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea“[50] şi a fost exploatată de artişti şi poeţi iluştri, ca de pildă Bernini, Poussin, Vermeer, şi Milton: *Iconologia* lui Cesare Ripa, publicată prima dată în 1593, retipărită de multe ori după aceea şi tradusă în patru limbi. Realizînd că ideea de prudenţă concepută drept o combinaţie a memoriei, inteligenţei şi prevederii îşi avusese originea în definiţia pseudo-platoniciană a „sfatului înţelept“ (συμβουλία),[51] însuşi eruditul Ripa include „capul triplu“, a lui Pierio Valeriano printre numeroasele atribute ale noţiunii, *Buono Consiglio*, „Sfat bun“ (Fig. 41).

„Sfatul bun“ este înfăţişat ca un bătrîn (pentru că „vîrsta înaintată este cît se poate de folositoare în deliberări“); în mîna dreaptă ţine o carte pe care stă cocoţată o bufniţă (amîndouă atribute de mult acceptate ale înţelepciunii); el calcă pe un urs (simbol al mîniei) şi pe un delfin (simbol al grabei); în jurul gîtului poartă o inimă agăţată de un lanţ (pentru că, „în limbajul hieroglific al egiptenilor“, sfatul bun porneşte din inimă)[52]. În fine, în mîna stîngă, el ţine „trei capete, unul de cîine întors spre dreapta, unul de lup, privind spre stînga şi unul de leu în mijloc, toate prinse de un singur gît“. Această triadă semnifică, spune Ripa, „principalele forme ale timpului: trecut, prezent şi viitor“; este deci, „potrivit lui Pierio Valeriano“, *un simbolo della Prudenza;* iar prudenţa nu este numai o condiţie preliminară a unui sfat bun „potrivit lui St. Bernard“, ci şi, baza unei vieţi înţelepte şi fericite „potrivit lui Aristotel“: „un sfat bun necesită, pe lîngă înţelepciune, reprezentată prin bufniţa coco-

---

[50] Pentru Cesare Ripa, vezi mai cu seamă E. Mâle, „La clef des allegories peintes et sculptées au 17e et au 18e siècle“. *Revue des Deux Mondes*, seria a 7-a, XXXIX, 1927, pp. 106 şi urm., 375 şi urm.; E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Diss., Hamburg, 1934.

[51] Vezi mai sus, nota 11.

[52] Aceasta pare să se refere la Horapollo, *Hieroglyphica*, II, 4: „O inimă de om agăţată de gît înseamnă gura unui om bun“.

Scanned with CamScanner

ţată pe carte, şi prudenţă, reprezentată de capetele mai sus menţionate."[53]

La Pierio Valeriano, deci, „monstrul lui Serapis *en buste*" cum l-am putea numi pe scurt, a devenit un substitut „hieroglific" modern pentru toate reprezentările timpurii ale „Prudenţei tripartite". Şi atunci cînd cetăţenii Amsterdamului şi-au ridicat acel „Stad-Huys", cea mai măreaţă din toate primăriile municipale, care astăzi îndeplineşte cu cinste funcţia de palat regal, marele sculptor Artus Quellinus a decorat Sala de consiliu cu o friză încîntătoare în care apar toate atributele lui *Buono Consiglio* al lui Ripa, inclusiv „triplul cap", drept o succesiune de motive independente, emancipate de silueta umană dar legate dinamic unul de altul de ritmul unificator al unui admirabil *rinceau* de acant şi de activităţile unor *putti* jucăuşi (Fig. 43). Capul lupului din *tricipitium*, acum ieşind dintr-o plantă luxuriantă de acant, latră ca răspuns la întrebarea adresată de un sfinx plin de demnitate, singurul detaliu ce nu fusese anticipat de Ripa dar care este în concordanţă cu spiritul „egiptean" al ansamblului.[54] *Putti* ţin în frîu delfinul, îl prind pe urs de inelul din nas ameninţîndu-l în acelaşi timp cu bîta, şi arată spre inima care este agăţată de lanţul lui. Numai bufniţa rămîne singură şi izolată cu cartea şi demnitatea ei, o imagine plină de umor a „înţelepciunii" teoretice prin opoziţie cu „prudenţa" practică.

VI. După această lungă digresiune s-au clarificat destul de bine lucrurile cu privire la ante-

---

[53] „... al consiglio, oltre la sapienza figurata con la civetta sopra il libro, e necessaria la prudenza figurata con le tre teste sopra-dette".

[54] Jacob evan Campen, *Afbeelding van't Stad-Huys van Amsterdam*, 1664—68, Pl. Q. Explicaţia tipărită este punct cu punct conformă celei furnizate de Ripa cu excepţia faptului că inima agăţată de lanţ nu mai este interpretată ca o referire la ideea că sfatul bun izvorăşte dintr-o inimă bună, ci în acelaşi fel în care sînt interpretate animalele ţinute în frîu, reprezentînd mînia şi graba: „het Haert moet gekeetent syn" („inima [adică, sentimentele subiective] trebuie să fie înlănţuită").

Scanned with CamScanner

cedentele Alegoriei lui Tiţian. S-ar părea că asemeni lui Giordano Bruno el îi datora familiarizarea sa cu *tricipitium*-ul egiptean al lui Pierio Valeriano, a cărui *Hieroglyphica* fusese publicată, după cum vă amintiţi probabil, în 1556; dar spre deosebire de Giordano Bruno, el a aderat la interpretarea raţională şi moralizatoare dată de Pierio acestui simbol.

Din punct de vedere iconografic tabloul din colecţia lui Howard nu este altceva decît imaginea demodată a Prudenţei sub înfăţişarea a trei capete de om de vîrste diferite (Fig. 29, 31), suprapusă imaginii moderne a Prudenţei sub înfăţişarea „monstrului lui Serapis *en buste*". Chiar această suprapunere — la care n-a recurs nici un alt artist — ridică o problemă. Ce l-ar fi putut determina pe cel mai mare dintre toţi pictorii să combine două motive eterogene care aparent spun acelaşi lucru, şi astfel să complice complicaţia însăşi prin ceea ce pare să reprezinte nu numai o concesie faţă de interesul monden pentru emblemistica de inspiraţie egipteană ci şi o revenire la scolasticism, şi, chiar mai rău, la redundanţă? Cu alte cuvinte, ce urmărea tabloul lui Tiţian?

Descumpănit tocmai de această întrebare, descoperitorul lui a sugerat că ar fi putut servi drept *timpano*, adică un strat decorativ menit să protejeze altă pictură.[55] Dar este greu să-ţi închipui cum arăta cealaltă pictură. Nu este posibil să fi reprezentat o temă religioasă pentru că subiectul tabloului din posesia lui Howard este laic. Nu este posibil să fi reprezentat o temă mitologică pentru că mesajul tabloului lui Howard ţine de natura unei maxime moralizatoare. Şi nu este posibil să fi fost un portret, pentru că tabloul lui Howard — sau ca să ne exprimăm mai precis, secţiunea lui dominantă — este în sine o serie de portrete.

S-ar putea, totuşi, ca tocmai acest lucru să ofere răspuns la întrebarea noastră. Nu există nici un

---

[55] Von Hadeln, *op. cit.*

Scanned with CamScanner

dubiu (deşi eu însumi n-am reuşit să realizez aceasta decît destul de recent) că profilul cu ochi de şoim al bătrînului ce personifică trecutul îi aparţine chiar lui Tiţian. Este chipul văzut în autoportretul de neuitat de la Prado (Fig. 44), care datează din exact aceeaşi perioadă ca şi tabloul lui Howard, adică de la sfîrşitul deceniului al şaptelea, cînd Tiţian avea peste nouăzeci de ani, sau dacă s-ar dovedi că scepticii moderni au dreptate, nu era departe de optzeci.[56] Este perioada cînd bătrînul maestru şi patriarh a simţit că sosise momentul să ia măsuri pentru asigurarea bunăstării clanului său. Şi nu ne aventurăm prea mult presupunînd că *Alegoria Prudenţei* — un subiect cum nu se poate mai potrivit pentru un asemenea scop — era menită să comemoreze măsurile legale şi financiare luate cu acest prilej; dacă ne-am îngădui să ne lăsăm purtaţi de speculaţiile romantice, n-ar fi exclus să ni-l închipuim ascunzînd un mic dulăpior încastrat în zid (*repositiglio*) unde se păstrau documente importante şi alte lucruri de valoare.

Cu o perseverenţă care îi îndurerează pe cei sensibili, bătrînul Tiţian strîngea bani din toate părţile, convingînd în cele din urmă, în 1569, autorităţile veneţiene să transfere *senseria* sa — autorizaţia de comisionar care îi fusese oferită cu mai bine de cincizeci de ani în urmă şi reprezenta un stipendiu anual de o sută de ducaţi precum şi scutiri apreciabile de impozite — fiului său devotat Orazio, care — în contrast izbitor cu Pomponio, nemernicul său frate mai mare — fusese întreaga viaţă un ajutor credincios tatălui său şi avea să-l urmeze chiar şi în moarte. Astfel Orazio Vecelli, pe atunci în vîrstă de vreo patruzeci şi cinci de ani, a fost declarat oficial în 1569 drept „succesor" — „prezentul" faţă de „trecutul" lui Tiţian. Aceasta ar duce la presu-

[56] Asupra discuţiei neconcludente privitor la data de naştere a lui Tiţian vezi articolul judicios al lui Hetzer în Thieme-Becker, *op. cit.* XXXIV, p. 158 şi urm., şi (în apărarea datei anterioare) F. J. Mather, Jr., "When Was Titian Born?" *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 13 şi urm.

Scanned with CamScanner

punerea că faţa lui apare — „cu mai multă pregnanţă şi cu mai multă însufleţire", aşa cum Macrobius descrisese prezentul în raport atît cu trecutul cît şi cu viitorul, mai reală prin coloritul viguros şi modelajul hotărît, aşa cum a interpretat marele pictor expresia — în centrul tabloului lui Howard; iar confirmarea vizuală a acestei presupuneri este găsită în *Mater Misericordiae* de la Palazzo Pitti din Florenţa, unul din ultimele produse ale atelierului lui Tiţian, unde acelaşi personaj cu vreo cinci ani mai în vîrstă, dar avînd incontestabil aceleaşi trăsături apare alături de maestrul însuşi (Fig. 45).[57]

Dacă trecutul este reprezentat chiar de chipul lui Tiţian iar prezentul de cel al fiului său Orazio, ne-am aştepta ca al treilea chip plin de tinereţe, care reprezintă viitorul, să-i aparţină unui nepot. Din nefericire la ora aceea Tiţian nu mai avea nici un nepot în viaţă. Dar îl luase în familie şi îl instruise cu grijă în arta sa pe Marco Vecelli o rudă îndepărtată „la care ţinea în mod deosebit"[58], şi care fiind născut în 1545, abia depăşise pragul celor douăzeci de ani atunci cînd se presupune că a fost pictată pînza *Alegoria prudenţei*. După părerea mea, nepotul „adoptiv" (portretul său reapărînd după toate probabilită-

---

[57] Pentru *Mater Misericordiae* din Palazzo Pitti, vezi E. Tietze-Conrat, "Titian's Workshop in His Late Years", *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, p. 76 şi urm. Fig. 8. Doamna Tietze, considerînd tabloul (comandat în 1573) drept o lucrare autentică executată cu ajutorul unor meşteri, l-a recunoscut în mod corect pe Tiţian însuşi în bătrînul din prim plan dar a înclinat să-l identifice pe bărbatul în floarea vîrstei cu barbă neagră de lîngă el cu fratele său Francesco mai degrabă decît cu fiul său Orazio. De vreme ce Francesco murise în 1560 (după ce renunţase la pictură din 1527 în favoarea negoţului cu lemn practicat la Cadone tot restul vieţii), de vreme ce nu ştim cum arăta şi de vreme ce chipul personajului în discuţie este evident identic cu chipul central din tabloul lui Howard, nu pare să existe o raţiune validă pentru presupunerea că acela care deţine „al doilea loc" în *Mater Misericordiae* este un frate mort al unui *paterfamilias* mai degrabă decît fiul în viaţă şi moştenitorul acestuia. Faptul a fost în chip generos recunoscut de doamna Tietze *in litteris*.

[58] Vezi C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648 (D. von Hadeln, ed. Berlin, 1914–24, II, p. 145).

Scanned with CamScanner

ţile în *Mater Misericordiae*)[59] este singurul care ar fi putut poza pentru profilul frumos ce completează cele trei generaţii din familia Vecelli. Oricum ar sta lucrurile, înfăţişarea tînărului ca şi cea a bătrînului are mai puţină corporealitate decît chipul viril din centru. Viitorul, asemenea trecutului, nu este tot atît de „real" ca prezentul. Dar este estompat de un exces de lumină mai degrabă decît şters de umbră.

Înfăţişînd laolaltă cele trei capete de animal, de curînd raportate la ideea de prudenţă, cu portretul său, al moştenitorului său legitim şi al moştenitorului prezumtiv — tabloul lui Tiţian devine, ce-i drept, tipul de operă pe care privitorul modern găseşte cu cale să o expedieze etichetînd-o „alegorie absconsă". Dar aceasta n-o împiedică să devină un document uman impresionant: abdicarea resemnată şi plină de mîndrie a unui rege măreţ, căruia, asemeni unui nou Iezechiel i se poruncise „să-şi pună casa în ordine", ca apoi domnul să-i spună: „Te voi mai dărui cu zile". Şi rămîne un semn de întrebare dacă acest document uman ar mai fi relevat pe deplin frumuseţea şi pertinenţa limbajului său de n-am fi avut răbdarea să-i descifrăm vocabularul obscur. Într-o operă de artă „forma" nu pote fi ruptă de „conţinut": distribuirea culorilor şi liniilor, a luminii şi umbrei, a volumelor şi planurilor, oricît de încîntătoare ar fi în chip de spectacol vizual, trebuie de asemenea înţeleasă ca avînd un sens mai mult-decît-vizual.

---

[59] Mă refer la tînărul în armură ce stă în genunchi chiar în spatele lui Orazio Vecelli. Trăsăturile sale sînt aproape similare celor ale chipului tînăr din tabloul lui Howard cu excepţia că aici este împodobit de o mustaţă (pe care totuşi Marco Vecelli ar fi putut s-o lase să crească între circa 1569 şi 1574); şi nici armura n-ar trebui să scoată din discuţie asemănarea cu Marco pentru că tradiţia iconografică reclama atît prezenţa bărbaţilor de arme cît şi a civililor în grupuri astfel încît să se obţină o secţiune transversală a comunităţii creştine (vezi de asemenea aşa-numitele „picturi ale tuturor sfinţilor" şi reprezentările Confreriei mătănîilor). Şi totuşi nu sînt tot atît de sigur că cel de al treilea membru al grupului de familie din *Mater Misericordiae* ar fi Marco Vecelli, pe cît sînt cînd îl identific pe cel de al doilea cu Orazio.

Scanned with CamScanner

5
PRIMA FILĂ DIN „LIBRO"-UL LUI GIORGIO VASARI

Studiu asupra stilului gotic în concepţia Renaşterii italiene şi un excurs cu privire la două proiecte de faţadă ale lui Domenico Beccafumi

I. În biblioteca de la École des Beaux-Arts din Paris există o filă cu schiţe în creion şi cerneală reprezentînd, pe ambele feţe, numeroase personaje şi scene de dimensiuni reduse, filă care este — sau era pe vremea cînd a fost publicat prima oară acest eseu — catalogată drept „Cimabue" (Fig. 46, 47).[1] Conţinutul hagiografic al schiţelor a sfidat pînă acum identificarea[2], situarea lor din punct de vedere stilistic fiind nu mai puţin dificilă.

---

[1] Achiziţia No. 34777; hîrtie nefiligranată. Dimensiunile filei: circa 19,6 cm × 28 cm; ale cadrului circa 34 cm × 53,5 cm; cadrul este uşor crestat iar penele care-l susţin au fost înlocuite cu altele noi. Desenul provine din colecţia lui W. Young Ottley, care l-a comentat în lucrarea sa *Italian School of Design*, London, 1823, p. 7, No. 5, unde este reprodusă pagina de faţă — fără cadru. Se pare că nu a atras atenţia de atunci încoace.

[2] Nici chiar Hippolyte Delehaye distinsul bibliotecar de la Société des Bollandistes, care a fost atît de amabil încît să examineze desenul şi să-l arate şi altor experţi, nu a ajuns la o concluzie convingătoare. Din lipsa unei interpretări mai bune ne putem însă gîndi la posibilitatea de a identi-

Scanned with CamScanner

Ceea ce atrage însă interesul privitorului, lăsînd la o parte tehnica discretă şi delicată, este caracterul pronunţat clasicizant care recheamă imediat în minte compoziţii din secolul al patrulea şi al cincilea e.n. Frecvenţa mişcărilor paralele, prezenţa unor motive arhitecturale care păstrează cu atîta puritate stilul Antichităţii tîrzii, ca de pildă amfiteatrul clasic din porţiunea inferioară a primei pagini a filei (*recto*) reprezentată în Fig. 46 — ce intră, totuşi, în contrast cu tabernacolul evident gotic din a doua porţiune — modelarea şi proporţionarea nudurilor, mişcările *contraposto* ale oştenilor, şi forma armelor — amintesc de lucrări precum frescele, păstrate pînă în zilele noastre în copie, la Sf. Paul de Dincolo de Ziduri[3] şi mai cu seamă de Sulul lui Iosua.

Toate aceste motive clasicizante au fost, totuşi, transformate într-un spirit care, în general, ar putea fi caracterizat drept „Trecento timpuriu". Din punct de vedere morfologic desenul nostru reflectă un stil mai puţin greoi şi monumental decît cel al lui Giotto, şi totuşi mai puţin eteric şi liric decît cel al lui Duccio — un stil în bună parte compatibil cu cel al „Şcolii romane", care, prin Pietro Cavallini şi-a extins influenţa pînă la Napoli, Assisi şi Toscana. Este suficient să comparăm drapajul şi piciorul bărbatului ce se retrage înspăimîntat (Fig. 47, centru sus), poziţia ghemuită a oştenilor din tabără (aceeaşi Fig., stînga jos), sau grupurile de magistraţi în scenele din amfiteatru (Fig. 46) cu motive analoage din picturile cavallineşti de la Santa Maria di Donna-

---

fica eroul scenelor de pe *recto* cu Sf. Potitius (*Acta Sanctorum*, 1 ian., p. 753 şi urm., mai cu seamă p. 762). [Tocmai el este tînărul martir cu care un om ca Leone Battista Alberti a inaugurat — şi a încheiat — o serie de „Vieţi ale Sfinţilor" (vezi G. A. Guarino, „'Viaţa Sfîntului Potiti' de Leon Battista Alberti", *Renaissance News*, VIII, 1955, p. 86 şi *urm.*)].

[3] J. Garber, *Die Wirkung der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlin, 1918. Vezi mai cu seamă pe Iacov ridicînd piatra, în Garber, Fig. 9 şi pe Iosif, în Garber, Fig. 12, [în comparaţie] cu călăul din Fig. 46 la noi, stînga sus; sau bărbatul în fustanelă, la Garber, Fig. 15, cu însoţitorul sfîntului, în Fig. 46 la noi, centru sus.

Scanned with CamScanner

regina de pildă, sau cu frescele mult controversate de la Capela Velluti din Santa Croce[4] ca să ne dăm seama de această transformare stilistică.

Cum putem oare explica fuziunea neobişnuită a unor elemente aparţinînd Antichităţii tîrzii cu elemente ale Trecento-ului timpuriu? Ar fi fost extrem de uşor să atribuim fila cu schiţe din Paris — considerată a fi o redare în bună parte fidelă a unui ciclu imagistic din perioada creştinismului timpuriu, sau o serie de desene originale ce se revendică de la modele din Antichitatea tîrzie[5] — dacă nu lui Cimabue însuşi, cel puţin unuia dintre contemporanii săi. De fapt, ştim că reasimilarea directă a prototipurilor creştinismului timpuriu, care intervine la finele veacului al treisprezecelea, nu a jucat un rol mai mic în formarea stilului Trecento decît a jucat „valul bizantin", ce se abătuse asupra Occidentului cam cu un veac înainte, pentru geneza acelei *maniere greca* în Italia şi a stilului gotic în Nord.

Oricum, ipoteza că ar fi o copie directă după picturi datînd din secolele al patrulea şi al cincilea ar presupune existenţa unor cicluri ale primilor martiri creştini, fapt care, după cîte ştim, nu poate fi dovedit. Ipoteza existenţei unui proiect original nu ar explica nici incoerenţa întregului, nici anomalia tabernacolului gotic. Iar ambele ipoteze intră în conflict cu faptul că execuţia în sine a schiţelor din Paris — prin contrast cu morfologia — infirmă o dată atît de timpurie ca aceea de circa 1300. Aceste schiţe pot fi plasate numai între asemenea desene cu contur cum se pot întîlni, de pildă, în *Historia Troiana* din Milano (Biblioteca Ambrosiana, Cod. H.86, sup.) şi

---

[4] În privinţa ultimelor, vezi A. Venturi, *Storia dell' Arte Italiana*, V, p. 217 şi urm.; R. van Marle, *Development of the Italian Schools of Painting*, The Hague, 1923—36, I, p. 476 şi urm. Van Marle atribuie *Lupta cu balaurul* şcolii lui Cimabue, iar *Miracolul de pe Muntele Gargano*, pe de altă parte, unui pictor necunoscut pregătit atît de Cimabue cît şi de Giotto.

[5] Acest punct de vedere a fost exprimat personal de Profesorii W. Köhler şi H. Beenken, iar acesta din urmă mi-a atras atenţia asupra frescelor din Capela Velluti.

Scanned with CamScanner

acele *Handzeichnungen* „iluzioniste" deplin elaborate ale perioadei Pisanello-Ghiberti; cu alte cuvinte, ele nu trebuie atribuite lui Cimabue sau altui artist activ în jurul datei de 1300, care să fi contribuit direct la „Renaşterea creştină timpurie", ci unui artist activ pe la 1400, care să fi copiat un ciclu de picturi create cam cu un secol înainte. E greu de presupus că acest ciclu va fi vreodată identificat; dar putem spune că interpretarea schiţelor din Paris drept copii ulterioare ale unui asemenea ciclu, se află în deplin acord cu caracteristicile lor tehnice şi compoziţionale.

Interpretată astfel, fila cu schiţe pierde o parte din interesul stilistic pe care l-ar fi avut ca document original al artei Trecento-ului timpuriu. Ea cîştigă, totuşi, în importanţă, din punct de vedere istoric. Filippo Villani a scris cu puţin înainte de 1400 aceste celebre fraze de proslăvire a lui Cimabue (care pînă atunci era doar „renumit") ca promotor al unei noi faze în evoluţia generală a artei: „Prin arta şi geniul său Johannes cunoscut sub numele de Cimabue, a fost primul care să restituie unei arte învechite veridicitatea de la care se abătuse copilăreşte datorită ignoranţei pictorilor, devenind, ca să spunem aşa, dezmăţată şi şovăitoare".[6] Dacă nu greşim atribuind schiţele din Paris generaţiei lui Villani, ele pot fi concepute ca o replică picturală a concepţiei asupra istoriei exprimată prin aceste fraze: ca o mărturie a faptului că ideea unei „renaşteri artistice" ce ar fi pornit de la Cimabue nu este „o invenţie pur literară", ci se baza pe o experienţă artistică di-

---

[6] Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*: „Primus Johannis, cui cognomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lasciuam et vagantem longius arte et ingenio reuocare". Vezi J. von Schlosser, „Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe", *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, mai cu seamă p. 127 şi urm., p. 163 şi urm.; şi mai departe, E. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, München, 1917, p. 42 şi urm. Există un extras utilizabil din articolul lui Schlosser în lucrarea sa *Präludien*, Berlin, 1927, p. 248 şi urm.

Scanned with CamScanner

rectă sau, cel puţin, era însoţită de o astfel de experienţă. Dacă un artist, activ în jurul anului 1400, a încercat să copieze o serie de picturi create, dacă nu de Cimabue însuşi, cel puţin de către unul din contemporanii lui Cimabue, chiar şi acest fapt pare să indice că nu numai umaniştii cu înclinaţii ideologice, dar şi artiştii cu percepţii intuitive începuseră să recunoască drept punct de plecare al activităţii lor proprii, realizările Trecento-ului timpuriu şi că ei abordau lucrările acestei perioade cu un interes specific „artistic"[7]. Următorul pas de mare importanţă avea să fie orientarea lui Masaccio către Giotto.

II. Astfel atribuirea tradiţională a schiţelor din Paris, conţine, la urma urmelor, un dram de adevăr; dar numele lui Cimabue nu ar fi ajuns decît cu greu să fie legat de ele fără o serie de mărturii clare. Aceste mărutrii sînt oferite de montură sau de cadru. Decorat în peniţă şi nuanţe de bistru, el constă din patru bucăţi de hîrtie groasă gălbuie îmbinate în aşa fel încît pot fi văzute amîndouă feţele filei; iar pe acest cadru este atestată paternitatea lui Cimabue nu o dată ci de două ori: pe *verso*, printr-o inscripţie de mînă GIOVANNI CIMABVE PITTOR FIORE, iar pe *recto* de un portret gravură în lemn lipit pe cadru[8], în cartuşul căruia pot fi citite aceleaşi cuvinte (fără abrevieri).

Nu mai este nevoie să i se spună istoricului de artă, că această xilogravură a fost smulsă din unul din blocurile făcute pentru a doua ediţie a lucrării lui Giorgio Vasari *Vieţile celor mai de seamă pictori, sculptori şi arhitecţi.* El va bănui

---

[7] Desenul Albertina reprodus în J. Meder, *Die Handzeichnung*, Wien, 1919, Fig. 266 şi anterior atribuit lui Ambrogio Lorenzetti, reprezintă probabil un caz paralel. Asemeni filei noastre cu schiţe, s-ar părea că datează cu puţin înainte de 1400 şi că redă un model mai timpuriu. Vezi de asemeni renumitele copii de la începutul Quattrocento-ului după pictura pierdută a lui Giotto, *Navicella*.

[8] Reprodusă şi în Karl Frey, *Le Vite ... di M. Giorgio Vasari*, München, I, 1, 1911, p. 388 (abreviată în referirile ulterioare prin „*Frey*").

Scanned with CamScanner

pe dată că desenul „Cimabue" provine din însăşi colecţia lui Vasari şi că, în conformitate cu un obicei despre care avem mărturii suficiente, acesta i-a făcut şi cadrul desenat de mînă.[9] Presupunerea poate fi confirmată. Mai întîi, stampa cu portretul — a cărui adăugire trebuie să fi fost plănuită iniţial de vreme ce modul în care e conceput cadrul lasă loc pentru aceasta — n-a fost în nici un caz tăiată dintr-un exemplar tipărit al *Vieţilor;* aşa cum o indică verso-ul său alb, este o imprimare de probă de tipul celor pe care Vasari le-a folosit in multe cazuri comparabile (vezi cadrul reprodus în Fig. 48, cuprinzînd un desen umbro-florentin pe care Vasari i l-a atribuit lui „Vittore Scarpaccia" pentru că e posibil să-i fi amintit de „nudurile prezentate în mişcare şi în racursiu" din *Martiriul celor zece mii* al lui Carpaccio).[10] În al doilea rînd, ştim chiar de la Vasari că poseda o filă cu schiţe despre care credea că i-ar aparţine lui Cimabue şi, deci, plasată chiar la începutul acestui renumit volum („Libro")[11] de desene care acum este dispersat — o filă cu schiţe cuprinzînd „multe reprezentări mici executate în sistem de miniatură": „Cît îl priveşte pe Cimabue trebuie să spun că, la începutul cărţii noastre, unde am adunat schiţe executate de toţi cei ce au practicat desenul din timpul lui şi pînă astăzi, pot fi văzute cîteva siluete mici lucrate de el în maniera miniaturii, care, deşi s-ar putea să ne apară acum destul de rudimentare, dovedesc

---

[9] Aceasta a fost deja recunoscută de Ottley, care, totuşi, nu reproduce cadrele.

[10] *Vasari Society*, Seria II, Partea a VIII-a, No. 1. În cazul acesta este cit se poate de evident faptul că s-a folosit o imprimare de probă intrucit cartuşul diferă de cel utilizat în ediţia tipărită (Vol. II, p. 527; Vasari nu avea decit cinci cartuşe pentru gravurile în lemn, şi fiecare era folosit pe rînd). Se poate menţiona faptul că Vasari a considerat fanioanele ce împodobesc cadrul desenului „Carpaccio" drept un motiv specific pentru acest pictor, (vezi de pildă vestitul său ciclu al Ursulei), meritînd elogii deosebite.

[11] Pentru colecţia de desene a lui Vasari, vezi Jenö Lányi, „Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena", *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI, 1927/28, p. 276 şi urm. [şi mai recent, eseul lui O. Kurz citat mai sus, p. 23].

Scanned with CamScanner

măsura contribuţiei sale la rafinarea artei desenului".[12]

Putem chiar stabili anii în care Vasari — a cărui expresie *fatte a modo di minio* („lucrate în maniera miniaturii") exprimă un simţ admirabil pentru antecedentele stilului de desen post-medieval — a descoperit şi a achiziţionat fila sa „Cimabue". Trebuie să fi intrat în colecţia sa între 1550 şi 1568; pentru că se pare că Cimabue ca desenator nu i-a atras atenţia lui Vasari decît după ce fusese încheiată prima ediţie a *Vieţilor.* În ediţia Giunti din 1568 nu numai că anunţă preţioasa sa achiziţie în *Viaţa lui Cimabue* dar începe şi fraza de concluzii a Prefaţei generale cu cuvintele: „Dar a sosit acum timpul să ne ocupăm de Viaţa lui Giovanni Cimabue, şi precum a făcut primul pas în noua metodă de desen şi pictură, tot aşa este drept şi indicat ca el să deschisă seria Vieţilor..." În ediţia Torentino din 1550, totuşi, nu se face nici o referire la desen, iar Pre-

---

[12] *Frey*, p. 403: „Restami a dire di Cimabue, che nel principio d'un nostro libro, doue ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio, nelle quali, come ch'hoggi forse paino anzi goffe che altrimenti, si vede, quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno". Redarea în engleză a pasajelor din Vasari este conformă, cu mici modificări, cu traducerea lui Gaston Du C. de Vere, publicată de Medici Society, London, 1912—15. Fila noastră cu schiţe este de asemeni menţionată în *Life of Gaddo Gaddi*; vezi Vasari, *Le Vite...*, G. Milanesi, ed. Firenze, 1878—1906 (abreviată în referirile ulterioare prin „*Vasari*"), I, p. 350: „E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede, quanto valesse nel disegno" („Iar în cartea noastră mai sus menţionată există un desen de mîna lui Gaddo, făcut în maniera unei miniaturi asemeni aceluia al lui Cimabue, de unde se vede cît de versat era în cele ale desenului"). Termenii *a uso di minio* şi *a modo di minio* nu implică desigur că desenele erau executate în culori şi pe pergament. În *Viaţa lui Giotto* (*Vasari*, I, p. 385) Vasari vorbeşte explicit de pictorul de miniaturi Franco Bolognese (pe care l-a făcut celebru Dante): „... lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera ... come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio ..." Se face aici o distincţie clară între desene *di pitture* şi *di minio*, ceea ce poate să însemne doar desene pregătitoare pentru picturi şi anluminuri de cărţi.

Scanned with CamScanner

fața vorbește numai de „noua metodă de pictură. . . .“ [13]

Decorarea cadrului ridică o problemă nu mai puțin interesantă decît desenul însuși. Asemeni celorlalte puneri în cadru pregătite de Vasari pentru *Libro*-ul său, ea simulează arhitectura; dar spre deosebire de toate celelalte, simulează structuri într-un stil pronunțat gotic. Cadrul de pe *verso* seamănă cu un tabernacol încrustat al cărui fronton triunghiular este împodobit cu ornamente murale; cel de pe *recto* imită un portal maiestuos avînd capiteluri cu ornamentații în relief, turnulețe ascuțite decorate cu ornamente în formă de frunză și un arc ascuțit pentru care portretul în xilogravură, investit cu o înfățișare quasi sculpturală în nuanțe de bistru, servește drept cheie de boltă, oarecum nepotrivită. Chiar și inscripția de pe *verso* încearcă să reproducă caracterul de literă specific Trecento-ului timpuriu cu o fidelitate aproape paleografică: asemenea detalii precum crucile inițiale și terminale, punctele ce separă cuvintele, ligaturile și semnele de abreviere sînt copiate cu atîta grijă încît un prieten de al meu, experimentat în asemenea probleme, a crezut că inscripția este o lucrare aparținînd secolului al nouăsprezecelea pînă cînd a fost convins de *Vieți* că

[13] *Frey*, p. 217. Ediția Giunti din 1568 afirmă: „Ma tempo e di uenire hoggi mai a la uita di Giouanni Cimabue, il quale, si come dette principio al nuouo modo di disegnare e di dipignere, cosi è giuato e conueniente che e'lo dia ancora alle uite“. Ediția Torrentino din 1550 afirmă doar: „...si come dette principio all nuouo modo del dipignere ...“ Pasajul din *Viața lui Niccolo și Giovanni Pisani*, unde *disegno* este discutat în legătură cu Cimabue (*Frey*, p. 643) aparține tot perioadei de după 1550, de vreme ce viața lui Pisani nu apare deloc în prima ediție. Întrucît prima ediție nu se referă de loc la Cimabue ca desenator, trebuie să abandonăm părerea că își datorează locul de cinste la începutul *Vieților* convingerii lui Vasari că *disegno* este „părintele comun“ al celor trei arte vizuale și că, deci, *Viețile* trebuiau să înceapă cu biografia unuia care „transformase arta desenului în ceva specific italian“ (E. Benkard, *op. cit.*, p. 73). Oricît de importantă este teoria lui Vasari cu privire la *disegno* (vezi mai jos, p. 274 și urm.), ideea de a deschide seria artiștilor „moderni“ cu Cimabue nu avea nevoie de o fundamentare sistematică de vreme ce poziția sa ca Părinte al renașterii florentine era clar atestată de istoriografi.

Scanned with CamScanner

Vaşari avea cunoştinţe epigrafice atît de extinse încît şi-a putut permite o asemenea performanţă.[14]

Nu este deloc surprinzător faptul că Vasari a fost în stare să deseneze o arhitectură goticizantă purtînd o inscripţie goticizantă; ceea ce este surprinzător este faptul că a fost animat de această dorinţă — el, a cărui binecunoscută filipică împotriva stilului gotic (Introducere I, 3) recurge la tot arsenalul de invective cînd se referă la această *maniera tedesco* „monstruoasă şi barbară" — el, care consideră arcul frînt, metoda de *girare le volte con quarti acuti*, ca una dintre cele mai mari absurdităţi demne de dispreţ ale acestei „arhitecturi abominabile".

„Ajungem în ultimă instanţă la un alt soi de lucrări", spune Vasari, după ce discută ordinele clasice, „denumite germane, care din punctul de vedere al proporţiilor şi al ornamentaţiei sînt total diferite atît de lucrările antice cît şi de cele moderne. Şi nici nu este un stil adoptat de cei mai buni arhitecţi de acum, ci evitat de ei ca monstruos şi barbar, lipsit fiind de orice poate fi numit ordine. Ba nu, ar trebui mai degrabă să poarte numele de dezordine şi învălmăşeală. În construcţiile lor, atît de numeroase încît au provocat sila întregii lumi, intrările sînt ornamentate cu coloane subţiri şi răsucite ca un şurub şi nu pot avea puterea să susţină o greutate, oricît de mică ar fi ea. De asemeni, pe toate faţadele, şi oriunde se pot face ornamentaţii, ei construiesc o groază de nişe mici suprapuse, cu o puzderie de turnuleţe, vîrfuri ascuţite şi frunze, aşa încît, fără a mai vorbi de faptul că întreaga construcţie inspiră neîncredere, este de-a dreptul neverosimil cum părţile nu se prăvălesc în orice clipă. Şi într-adevăr arată mai degrabă a fi făcute din hîrtie decît din piatră şi marmură. În aceste construcţii ei au recurs la tot soiul de proeminenţe, rupturi de planuri, console şi înfloriturii care pericliteză total echilibrul părţilor; şi adeseori, tot aşezînd un de-

[14] Imitatorul se trădează, totuşi, omiţînd „e"-ul din „pittore" şi plasînd un semn de abreviere peste „Giovanni", deşi amîndouă literele „n" apăreau ca atare.

Scanned with CamScanner

taliu deasupra altuia se ating asemenea înălțimi încît partea superioară a ușii ajunge pînă la acoperiș. Această manieră a fost invenția goților pentru că, după ce au distrus clădirile antice și i-au omorît pe arhitecți în războaie, cei care au rămas au construit în acest stil. Ei au născocit arcurile frînte și au umplut toată Italia cu aceste clădiri odioase, așa încît ca să scăpăm definitiv de ele, stilul lor a fost abandonat cu totul. Fie ca Domnul să apere toate țările de asemenea idei și stil de a construi! Aceste construcții sînt niște monstruozități atît de cumplite în comparație cu frumusețea clădirilor noastre încît nici nu merită măcar să discut mai mult despre ele; ca atare să trecem mai departe și să vorbim despre bolți".[15] Cum

---

[15] *Frey*, p. 70: „Ecci un altra specie di lavori che si chiamano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzioni molto differenti da gli antichi et da'moderni. Ne hoggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come monstruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare: auendo fatto nelle lor fabriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono auer forza a reggere il peso di che leggerezza si sia. Et cosi per tutte le facce et altri loro ornamenti faceuano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile, ch'elle si possino reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietro o di marmi. Et in queste opere faceuano tanti risalti, rotture, mensoline et viticci, che sproporzionauano quelle opere che faceuano, et spesso con mettere cosa sopra cosa andauano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccaua loro il tetto. Questa maniera fu trouata da i Gothi, che per hauer ruinate le fabriche antiche et morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acutti et riempierono tutta Italia di questa maledizione di fabriche, che per non hauerne a far più, s'e dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordinio di lauori, che per essere eglino talmente difformi alla belezza delle fabriche nostre, meritano, che non se ne fauelli più che questo; et pero passiamo a dire delle volte".

Pentru un alt pasaj vehement, vezi mai jos, nota 89. Vezi mai ales, Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 171 și urm. (care discută afinitatea dintre judecățile lui Vasari și ale lui Giovanni Battista Gelli cu privire la stilul gotic cît și influența lui Vasari asupra autorilor de mai tirziu).

Scanned with CamScanner

ne putem explica oare faptul că însuşi omul care a scris aceste cuvinte a conceput cadrele noastre „gotice"?

III. În ceea ce priveşte ţările din Nord şi mai cu seamă Germania nu a existat o reală „problemă gotică" pînă în plin secol al optsprezecelea. Teoreticinii arhitecturii, ce se sprijineau pe modele italieneşti şi în mare parte adoptau punctul de vedere al lui Vitruviu, aveau tendinţa să respingă cu un dispreţ arogant, ceea ce François Blondel denumeşte „acel stil intolerabil şi monstruos care pe vremea părinţilor noştri era practicat în general sub numele de ‚gotic'"[16] şi, tocmai de aceea, nu vedeau nici un impediment real faţă de această „monstruozitate". Arhitecţii practicanţi, pe de altă parte, după ce îşi însuşiseră la început accesoriile decorative ale noului stil italian mai degrabă decît principiile sale esenţiale structurale şi noul simţ pentru spaţiu, erau încă prea îndeaproape determinaţi de trecutul medieval ca să-şi dea seama de o antinomie fundamentală între stilul gotic şi Renaştere; chiar şi Blondel, aparent atît de ostil faţă de gotic în toate manifestările sale, îşi limitează, de fapt, obiecţiile la ornamentul „barbar" considerînd însă clădirile în sine drept „conformîndu-se esenţialmente regulilor artei, aşa încît dincolo de haosul monstruos al decoraţiei se poate percepe o simetrie frumoasă".[17] Aşa-zisul gotic „postum" al unui Cristoph Wamser şi al tuturor celorlalţi goticieni iezuiţi reprezintă, nu atît o re-

---

[16] François Blondel, *Cours d'Architecture*, Paris, 1675, Préface.

[17] *Ibid.*, V, 5, 16. Tocmai la acest pasaj se referă venerabilul Goethe în încercarea de a justifica *ex post facto* eseul „fluşturatic" în care îşi exprimase în tinereţe admiraţia faţă de stilul gotic (*Über Kunst und Altertum*, ediţia din Weimar, Vol. IV, Partea 2, 1823). Chiar şi vestitele versuri ale lui Molière din *Gloire de Val-de-Grâce* citate, de pildă, în Michel, *Histoire de l'art*, VI, 2, p. 649) sînt mai cu seamă îndreptate împotriva unui tip gotic de decoraţie:

Ce fade goût des *ornements gothiques*,
Ces monstres odieux des siècles ignorants,
Que de la barbarie ont produit les torrents ...

Scanned with CamScanner

înviere deliberată a unui stil irevocabil perimat, cît o aderenţă conştientă la un stil încă viabil[18] — cu deosebirea că această aderare conştientă atrăgea după sine, la o dată atît de tîrzie, o oarecare izolare faţă de *maniera moderna* adoptată de contemporanii lor mai avansaţi, şi prin aceasta le forţa stilul să se conformeze tiparelor unui gen de purism şi arhaism.

Acolo unde necesităţile restaurării şi adăugirilor (fie în interior, fie în exterior) duceau la o confruntare directă între vechi şi nou, maeştrii din Nord sau „continuau să aplice vechiul stil cu o totală lipsă de discernămînt nepreocupîndu-se cîtuşi de puţin nici de dependenţa stilistică nici de incompatibilitate" (Tietze), ca de pildă în adăugirile făcute turnului de nord de pe faţada Bisericii academice din Neuberg; ei lucrau, tot atît de indiferenţi, în acord cu noul stil, ca de pildă în numeroasele cazuri unde au fost plasate cupole sau turle baroce în vîrful unor turnuri gotice, sau unde au fost plasate altare sau galerii baroce în interioare gotice. În primul caz este vorba de nesesizarea unei diferenţe fundamentale în stil; în al doilea această diferenţă de stil este rezolvată cu aceeaşi siguranţă de sine şi sentiment al inevitabilului cu care în secole precedente fusese legat naosul Catedralei Paderborn, ridicată în perioada de apogeu a goticului, de un transept în stil romanic timpuriu, sau balconul corului de la Sf. Sebald din Nürnberg din goticul tîrziu, de naosul gotic timpuriu. Chiar şi unde se remarca o discrepanţă între stiluri, aceasta, de regulă, nu reclama o hotărîre bazată pe principii teoretice generale. Problemele individuale erau rezolvate de la caz la caz, şi atunci cînd dihotomia stilistică era practic anulată şi atunci cînd, dimpotrivă, era exploatată ca stimulent.

Cînd, în primele decenii ale secolului al optsprezecelea, a început să dispară această preluare me-

---

[18] Vezi, J. Braun, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, volum suplimentar la *Stimmen aus Maria Laach*, XCV, 1907, mai cu seamă p. 3 şi urm.

Scanned with CamScanner

canică a stilului gotic (nu fără a persista, în multe cazuri, pînă în zilele noastre), „problema goticului" nu a devenit dintr-o dată o chestiune de principiu, ci a fost rezolvată printr-o sinteză subiectivă plină de măiestrie a elementelor ce se aflau în conflict. Într-o cercetare profundă a goticului vienez din secolul al optsprezecelea — valabil, *mutatis mutandis*, pentru întreaga sferă a artei germane[19] — Hans Tietze a arătat că de-a lungul domniei lui Iosif al II-lea, barocul „a combinat atît de liber şi eficient elementele arhitecturii medievale cu cele contemporane încît a luat naştere o nouă formă artistică... Elemente goticizante au fost dezvoltate în mod deliberat pentru a produce o impresie modernă; nu exista preocupare pentru fidelitatea istorică; arhitecţii încercau să depăşească lucrările pe care păreau a şi le fi luat drept prototipuri... Intenţia era să modeleze elemente gotice — sau mai precis — medievale într-o creaţie nouă, fără precedent, al cărei spirit era incontestabil modern."

Deutschordenskirche reconstruită în Viena, domul bisericii de la mînăstirea din Kladrub, şi, în Germania, magnificele turnuri de vest ridicate de F. J. M. Neumann la Catedrala din Mainz (Fig. 49, ilustr. în text 10, 1767-74) sînt mărturii monumentale ale acestei atitudini arhitecturale care, deşi devenise destul de clar retrospectivă, era totuşi înclinată şi capabilă să îmbine neistoric vechiul cu noul — o atitudine ce avea curînd să se dezvolte într-un universalism cu vederi largi care plasa goticul cam pe acelaşi plan cu stilul chinez

---

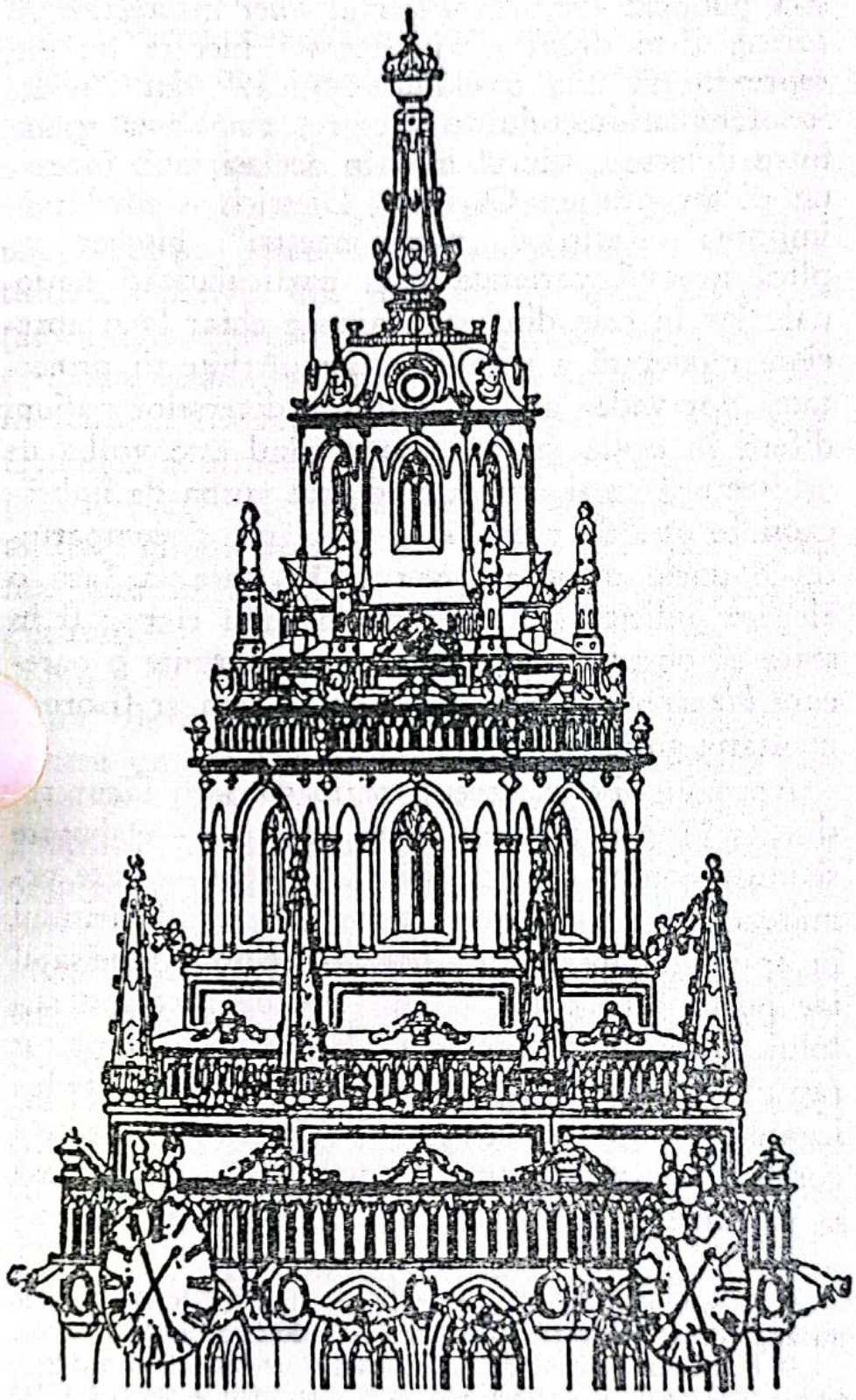
[19] În *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, III, 1909, p. 162 şi urm. (în referirile ulterioare abreviat prin „*Tietze*"); *idem*, „Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit", *Mitteilungen der kunsthistorischen Zentralkommission*, Seria a treia, XIII, 1914, p. 197 şi urm. Importantul articol al lui A. Neumayer asupra redeşteptării interesului faţă de stilul gotic în arta germană de la sfîrşitul secolului al optsprezecelea (în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIX, 1928, p. 75 şi urm.) i-a devenit cunoscut autorului de faţă numai după terminarea acestui studiu. [Pentru o bibliografie mai recentă, vezi mai sus, p. 23 şi urm.].

Scanned with CamScanner

ista, în multe
olema goticu-
iune de prin-
nteză subiec-
ce se aflau
ă a goticului
— valabil,
sferă a artei
í de-a lungul
„a combinat
nitecturii me-
luat naştere
oticizante au
ru a produce
upare pentru
u să depă-
at drept

adrub, şi, în
t ridicate de
Mainz (Fig.
mărturii mo-
cturale care,
tivă, era to-
neistoric ve-
curînd să se
ri largi care
stilul chinez

K. Zentralkom-
ulterioare abre-
Gotik durch die
Zentralkommis-
n. Importantul
ării interesului
rşitul secolului
nstwissenschaft,
oscut autorului
diu. [Pentru o
şi urm.].



10. Bernhard Hundeshagen.
Turnul de vest al Catedralei din Mayence
(vezi Fig. 49)
înainte de purificarea stilului.
Desen din 1819

Scanned with CamScanner

sau arab. În 1721 Bernhard Fischer von Erlach şi-a publicat lucrarea *Plan al unei arhitecturi istorice*. Este drept că în această lucrare nu este reprezentată nici o clădire gotică;[20] dar Prefaţa îi oferă arhitectului o alegere, cum s-ar spune, între diverse „stiluri" cam în acelaşi mod în care un pictor precum Christian Dietrich a excelat în imitarea diferiţilor „mari maeştri". Fischer explică această varietate prin particularităţi naţionale iar în cele din urmă ajunge chiar la o apreciere moderată a stilului gotic: „Arhitecţii proiectanţi vor vedea aici că gusturile diverselor naţiuni diferă în egală măsură atunci cînd este vorba de arhitectură ca şi atunci cînd este vorba de îmbrăcăminte sau de prepararea mîncării, şi comparîndu-le unele cu altele, vor fi în stare să facă o alegere judicioasă. În ultimă instanţă ei vor fi în stare să observe că obiceiul poate permite o oarecare *bizarrerie* în arta construcţiei cum ar fi ornamentaţia gotică şi bolţile ogivale . . ."[21]

Aproximativ în aceeaşi perioadă s-au făcut resimţite în Anglia acele două mişcări — elaborate şi impulsionate cam de aceiaşi oameni — care urmăreau pe de o pare o reformă a grădinăritului în spiritul unui decor „natural" emulînd peisajul iar pe de altă parte, o reînviere deliberată a stilului gotic în arhitectură. Nu este întîmplător faptul că aceste două tendinţe au fost atît de strîns legate în timp şi spaţiu, şi că înainte de a se crea condiţii ca arhitectura monumentală şi serioasă să se exprime în forme „gotice", s-a recurs la sti-

---

[20] O serie de castele medievale, precum cel de la Meissen, nu apar decît în contextul unor deschideri în peisaj.

[21] B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Prefaţa: „Les dessinateurs y verront que les goûts des nations ne diffèrent pas moins dans l'architecture que dans la manière de s'habiller ou d'aprêter les viandes, et en les comparant les unes aux autres, ils pouront en faire un choix judicieux. Enfin ils reconnoîtront qu'à la vérité l'usage peut authoriser certaines bisarreries dans l'art de bâtir, comme sont les ornaments à jour du Gothique, les voûtes d'ogives en tiers point". Citez după ediţia Leipzig din 1742.

lul „gotic" mai cu seamă cînd era vorba de pavilioane, ceainării, locuri de popas şi „sihăstrii" în noile parcuri de curînd „peisagizate". Încă din momentul în care teoria artelor a început să ţină seama de diferenţa dintre arhitectura antică, medievală şi modernă, goticul a fost considerat nu numai drept un stil „lipsit de reguli" ci şi drept unul specific „naturist": o modalitate a arhitecturii ce deriva din imitaţia pomilor adevăraţi (adică din tehnica pe care teoreticienii clasici o atribuiau strămoşilor primitivi ai omului civilizat) în timp ce sistemul clasic a început cu îmbinarea tectonică a bîrnelor fasonate în formă paralelipipedică (vezi „Raportul asupra vestigiilor Romei antice" iniţial atribuit lui Rafael dar acum pus mai ales în seama lui Bramante sau Baldassare Peruzzi).[22]

Nu e de mirare că gustul pentru acest soi „primitiv" de arhitectură a crescut paralel cu interesul pentru un stil de grădini care să înlocuiască bazinul cu „iazul", canalul cu „pîrîiaşul", peluza cu „pajiştea", aleea pentru trăsurile şi caii numeroşilor oaspeţi cu poteca şerpuitoare, adeseori proiectată, parcă, pentru a fi „cărarea filozofului", iar disciplina stereometrică a boschetelor tunse, cu creşterea nestingherită a pomilor pitoreşti. Ceea ce respinsese ritos un om ca Lenôtre — „ideea ca grădinile frumoase să fie asemănătoare cu pădurile"[23] — era acum un lucru spre care se aspira cu o autoiluzionare pe jumătate serioasă, pe jumătate amuzată. Această accentuare sentimentală a „naturaleţei" crea o afinitate internă între „parcurile englezeşti" şi nenumăratele capele, castele şi sihăstrii „gotice" cu care începuseră să fie inundate şi care, potrivit teoriei originii mai sus

---

[22] Asupra acestui raport, vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 175, 177 şi urm.

[23] J. Guiffrey, *André le Nostre*, Paris, 1913, p. 123.

Scanned with CamScanner

menţionate tindeau să fie construite din ramuri şi rădăcini de copac nefasonate (Fig. 50)[24]. O anticipare cît se poate de elocventă a acestui gust, care nu mai supravieţuieşte astăzi decît în parcurile staţiunilor balneoclimaterice şi în grădinile vilelor din suburbii, poate fi văzută într-o gravură din secolul al cincisprezecelea aparţinînd aşa-numitului grup Baldini, unde caracterul rustic al Sibylei helespontice este sugerat printr-o împletitură de ramuri şi crenguţe (Fig. 51).[25] Ar mai trebui adăugat că asemenea structuri „gotice" apar adeseori sub forma unor ruine artificiale, pentru a

---

[24] Din *Gothic Architecture* de Paul Decker, London, 1759, care este, în mod semnificativ, dedicată în exclusivitate arhitecturii grădinilor. Trebuie remarcat că această mică publicaţie ca şi publicaţia paralelă ei *Chinese Architecture*, nu este în nici un caz o traducere parţială după Paul Decker, *Fürstlicher Bauemeister oder Architectura Civilis*, Augsburg, 1711—1718, (aşa cum presupune chiar şi Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 572 şi 588). Autorul ultimei lucrări este un Paul Decker mai vîrstnic, un elev al lui Schlüter, iar lucrarea nu conţine nimic similar. Notiţa „tipărită pentru autor" ne îndreptăţeşte să tragem concluzia că autorul lucrării *Gothic Architecture* mai trăia în 1759, în timp ce Paul Decker cel vîrstnic murise în 1713.

[25] Publicat în "*International Chalcographic Society*", 1886, III, No. 8. În textele sibyline regăsibile în E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris, 1922, p. 258 şi urm.) Sibyla Hellespontica este descrisă ca: „*In agro Troiano nata... veste rurali induta*", iar profeţia ei sună: „De excelsis coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos". Era astfel considerată drept o odraslă a naturii şi, deci, se presupunea că trăieşte cam la acelaşi nivel de civilizaţie ca şi primitivii care îşi construiau locuinţele din ramuri nefasonate (vezi ilustraţiile la tratatul de arhitectură al lui Filarete, reprodusă în M. Lazzaroni şi A. Muños, *Filarete*, Roma, 1908, Pl. I, Fig. 3 şi 4). Apare deci că dorinţa de precizie „istorică" sau alegorică putea produce ceva asemănător cu *stilul rustic* de mai tîrziu (vezi E. Kris, în *Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, I, 1926, p. 137 şi urm.) [Pentru teoriile clasice asupra civilizaţiei primitive şi redeşteptarea interesului faţă de acestea în timpul Renaşterii, vezi acum Panofsky, *Studies in Iconology* (citat mai sus, p. 25), p. 44, Fig. 18, 21—23].

Scanned with CamScanner

demonstra triumful timpului asupra strădaniilor omeneşti.[26]

În ţările din nord, deci, prima „reînviere" a stilului gotic a rezultat nu atît dintr-o preferinţă spre o anume formă de arhitectură cît din dorinţa de a evoca o anume stare sufletească. Aceste structuri ale secolului al optsprezecelea nu omogenizează un stil obiectiv ci sînt menite să acţioneze ca stimulent subiectiv capabil să sugereze libertatea naturală prin opoziţie cu constrîngerea civilizaţiei, contemplativul şi idilicul prin opoziţie cu activitatea socială febrilă, şi în ultimă instanţă să sugereze ciudatul şi exoticul. Farmecul pe care-l exercitau asupra gusturilor sofisticate era întrucîtva analog meniului unui vînător de blănuri american, meniu care, în opinia lui Brillat-Savarin, este egal şi în unele împrejurări chiar superior unui festin parizian pregătit cu artă. Ca să ajungă să-şi dea seama de faptul că goticul nu reprezenta doar o înclinaţie, ci şi un stil, cu alte cuvinte că exprima un ideal artistic controlat de principii autonome şi determinabile, publicul din Nord trebuia să fie educat prin două experienţe aparent

---

[26] H. Home (Lord Kames), *Elements of Criticism*, London, 1762, p. 173. Autorul preferă ruinele gotice celor clasice, pentru că primele demonstrează triumful timpului asupra forţei, cele din urmă triumful barbariei asupra gustului — poate nu atît din dispreţ faţă de gotic cît din ideea că ruinele greceşti sugerează distrugerea violentă produsă de mîna omului, pe cînd ruinele gotice evocă ideea decăderii firești; menirea antitezei rezidă în evidenţierea contrastului dintre „timp" şi „barbarie" mai degrabă decît între „forţă şi gust". Oricum am interpreta lucrurile, afirmaţia lui Home ilustrează noua preocupare pentru „stările sufleteşti" şi nu pentru formă. În privinţa ruinelor Renaşterea fusese tentată să admire nu atît măreţia forţelor distrugătoare cît frumuseţea obiectelor distruse. „Privind ruinele ce mai pot fi găsite în Roma, putem să deducem darul divin al acelor minţi clasice", spune „Raportul asupra Romei antice" (vezi mai sus nota 22), iar un desen al lui Martin van Heemskerck poartă inscripţia: „Roma quanta fuit, ipse ruina docet", o expresie care te face să te gîndeşti la binecunoscutul poem al lui Hildebert de Lavardin. În privinţa gustului romantic pentru gotic şi ruine în Anglia, vezi, pe lîngă literatura citată de Tietze, L. Haferkorn, *Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1924 (Beiträge zur englischen Philologie, Vol. 4).

Scanned with CamScanner

— dar numai aparent — contradictorii: pe de o parte trebuia să fie convertit spre un punct de vedere strict clasicist din care puteau fi privite „de la o oarecare distanţă" atît stilul gotic cît şi cel baroc, şi, deci, în perspectivă (aşa cum remarcă atît de judicios Tietze, „clasicistul cel mai sever din Viena lui Iosif II a fost totodată cel mai strict adept al stilului gotic");[27] pe de altă parte, trebuia să devină sensibil — în unele cazuri ca de pildă în romantismul german timpuriu, pe o bază profund emoţională — faţă de semnificaţia naţională şi istorică a monumentelor de artă medievală. O reconsiderare serioasă a stilului gotic a presupus activitatea unor figuri ca Félibien şi Montfaucon în Franţa;[28] Willis, Bentham, Langley

---

[27] *Tietze*, p. 185.

[28] Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 430, 442 şi *Präludien*, p. 288. Istoriografii regionali şi locali (de pildă Dom U. Plancher în lucrarea sa *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739—1787) dezvăluie bineînţeles un interes respectuos faţă de monumentele medievale la o dată mult mai timpurie decît o fac teoreticienii arhitecturii. Aceasta este valabil şi pentru Germania unde admirabilul H. Crumbach (*Primitiae Gentium sive Historia et Encomium SS. Trium Magorum*, Cologne, 1653/54, III, 3, 49, p. 799 şi urm.) a preamărit plin de entuziasm frumuseţea Catedralei şi a publicat chiar planurile medievale cu scopul de a le pune la dispoziţia celor ce vor face completările ulterioare (!). Totuşi, acelaşi Crumbach (asupra căruia mi-a atras atenţia domnişoara Helen Rosenau) era pe deplin familiarizat cu Vitruviu şi teoreticienii italieni ai arhitecturii, şi însăşi această familiarizare i-a dat posibilitatea ca schimbînd denigrarea în laude, să interpreteze stilul gotic într-o manieră surprinzător de modernă: „Utar hoc capite vocibus artis Architectonicae propriis e Vitruvio petitis, quas operi Gothico conabor accomodare ... Operis totius et partium symmetria nullam certam regulam Ionici, Corinthiaci vel compositi moris, sed Gothicum magis institutum sequitur, unde, quicquid collibitum fuerat, faberrime sic expressit ars, ut cum naturis rerum certare videatur, habita tamen partium omnium peraequa proportione: neque enim in stylobatis, columnis et capitulis vel in totius structurae genere vetus Italorum architecturae ratio fertur; sed opus hac fere solidius, firmius et, cum res exigit, interdum ornatius apparet". Deci, Crumbach adoptă din teoria arhitecturii a italienilor ideea devenită familiară acum potrivit căreia stilul gotic nu respectă decît legile naturii dar susţine că tocmai aceasta le conferă structurilor gotice valori de totalitate, libertate, forţă, şi, „acolo unde este cazul", exuberanţă decorativă.

Scanned with CamScanner

şi Walpole în Anglia;[29] Christ, Herder şi Goethe, în Germania. Numai o combinaţie între clasicism şi romantism putea determina Nordul să încerce o evaluare şi reconstituire „arheologică" a stilului gotic, şi numai această combinaţie putea duce la convingerea, ce avea să se cristalizeze curînd într-o dogmă distructivă, potrivit căreia orice adaos adus unei biserici vechi „dacă nu e făcut în spiritul stilului gotic, nu va putea să se îmbine în mod adecvat cu vechiul edificiu gotic";[30] şi potrivit căreia constituia un „păcat artistic" dacă, „reparînd monumente şi clădiri vechi, restauratorul nu continua stilul şi metoda în care acestea fuseseră construite" sau dacă „într-o biserică în stil gotic se ridica un altar în stil roman".[31]

IV. Potrivit lui Tietze, gravorul Charles Nicolas Cochin, specialist de asemenea în teoria artei, a fost acela care — cu prilejul proiectului nefinalizat al lui Michelange Slodtz pentru decorarea balconului corului din Catedrala St. Germain d'Auxerre — a ridicat pentru prima dată „problema purităţii stilistice" cu privire la stilul gotic.[32] Dar lucrurile stau astfel, şi probabil asta a vrut să spună şi autorul, numai cînd este vorba de Nord. În Italia, apariţia acestei probleme, care în ţările transalpine nu putea deveni acută decît după un proces de destrămare şi reconsolidare, a fost inevitabilă de la bun început; pentru că aici mişcarea renascentistă crease dintr-un singur asalt acea dis-

---

[29] Schlosser, *Kunstliteratur*, pp. 431, 444.

[30] Raport din anul 1783 cu privire la un „Stöckel" pentru Catedrala Sf. Ştefan din Viena, citat de *Tietze*, p. 175.

[31] J. G. Meusel, *Neue Miscellaneen*, Leipzig, 1795—1803, citat de *Tietze, ibidem*. Tocmai în aceeaşi perioadă s-a făcut resimţit ceea ce fraţii Grimm au caracterizat drept un „purism iritant" — un purism care diferă de cel reprezentat de eforturile mai timpurii ale lui Philipp Zesen tot atît cît diferă şi cel al lui Meusel de „goticul iezuit". Pentru relaţia dintre aprecierea „istorică" şi cea „romantică" a Evului Mediu vezi observaţiile nuanţate ale lui G. Swarzenski în *Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Glasmalereien im Städelschen Kunstinstitut*, Frankfurt, 1928, p. 1.

[32] Citat de *Tietze, ibidem*. Spre deosebire de autorii menţionaţi chiar acum, Cochin nu ajunge la o hotărîre pozitivă.

tanţă dintre arta gotică şi cea contemporană, de care, aşa cum am văzut, Nordul nici nu şi-a dat seama pînă la apariţia simultană a clasicismului şi romantismului.

Încă din timpul lui Filippo Villani, italienii considerau ca de la sine înţeles faptul că arta măreaţă şi frumoasă a Antichităţii, distrusă de hoarde de cotropitori barbari şi înăbuşită de zelul religios al creştinităţii timpurii, cedase, în timpul Evului Mediu întunecat (*le tenebre*), faţă de o artă fie barbară şi necivilizată (*maniera tedesca*), fie osificată din pricina unei îndepărtări de natură (*maniera greca*); şi faptul că prezentul, găsind din nou drumul de întoarcere atît spre natură cît şi spre modelele clasice, crease din fericire o *antica e buona maniera moderna*.[33] Astfel, Renaşterea s-a plasat de la început pe o poziţie în contrast pregnant cu Evul Mediu în general şi stilul gotic în particular — un contrast recunoscut atît în teorie cît şi în practică. Nu e de mirare că o perioadă în care o personalitate precum Filarete a scris un întreg tratat asupra arhitecturii cu scopul de a-i converti pe patronii săi din nordul Italiei îndepărtîndu-i de la arhitectura condamnabilă a Evului Mediu şi îndreptîndu-i spre arhitectura „Renaşterii" florentine, epocă pentru care termenii de *gotico* sau *tedesco* semnifică cea mai aspră formă de critică imaginabilă,[34] fie nu a izbutit să remarce curen-

---

[33] În această privinţă vezi mai cu seamă Schlosser, *Präludien*, *loc. cit.*

[34] Vezi nota 36. Pentru Vasari, vezi, de pildă, Introducerea, I, 3 (*Frey*, p. 69): „Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a'tempi nostri certi architetti plebei ... fatto quasi a caso, senza seruar decoro, arte o ordine nesuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le Tedesche" („Chiar şi în vremea noastră o serie de arhitecţi lipsiţi de rafinament neluînd în seamă aceste lucruri cu suficientă seriozitate şi neimitîndu-le [operele desăvîrşite ale lui Michelangelo], au lucrat ... ca şi cînd s-ar fi lăsat în voia întîmplării, fără a respecta îmbinările compoziţionale permise, regulile artei şi nici vreun alt principiu ordonator, toate lucrările lor fiind monstruoase şi inferioare celor gotice"); sau critica pe care o face machetei lui Antonio da Sangallo pentru Catedrala Sf. Petru (*Vasari*, V, p. 467), care, cu abundenţa de motive mărunte, lasă impresia că arhi-

tul subteran gotic pregnant în *Quattrocento*-ul tîrziu şi în arta „manieristă" timpurie, fie nu s-a sfiit să înfiereze această manifestare — acolo unde tendinţa se făcea remarcată sub forma unor împrumuturi evidente, ca în cazul lui Pontormo.[35]

Totuşi, însăşi această opoziţie faţă de Evul Mediu i-a determinat pe artiştii Renaşterii şi le-a dat totodată posibilitatea să se „confrunte" cu arta gotică şi prin aceasta — deşi datorită ostilităţii o priveau prin ochelari ce deformau realitatea — să o *vadă* pentru prima dată, adică s-o vadă drept fenomen străin şi demn de dispreţ, şi tocmai pe această bază ceva cu totul aparte, ce nu poate fi investit cu prea multă seriozitate. Oricît de paradoxal ar suna: dacă Nordul, din pricina lipsei de distanţare a avut nevoie de un timp îndelungat pentru a aprecia operele gotice ca stimuli ai unei experienţe emoţionale deosebite, şi de un timp chiar mai lung pentru a le înţelege ca manifestări ale unui stil serios şi important, în Italia ostilitatea faţă de gotic a pus bazele recunoaşterii sale.

Comparaţia dintre bolţile ogivale şi intersectările unor copaci din natură, repetată mai tîrziu pînă la saţietate de înşişi partizanii stilului gotic, coboară în timp, aşa cum s-a menţionat mai sus, pînă la autorul aşa-zisului Raport al lui Rafael, asupra arhitecturii din Roma.[36] Şi dacă eliminăm

---

tectul „imiti più la maniera ed opera Tedesca che l'antica e buona, ch'oggi osservano gli architetti migliori" („ar imita stilul şi maniera germanilor mai degrabă decît modalitatea sănătoasă a anticilor, adoptată acum de arhitecţii mai valoroşi"). Ambele pasaje sînt citate în J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, ed. a 7-a, Stuttgart, 1924, p. 31.

[35] Vezi W. Friedlaender, „Der antiklassische Stil", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, p. 49. De asemenea F. Antal, „Studien zur Gotik im Quattrocento", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, p. 3 şi urm.; *idem*, „Gedanken zur Entwicklung der Trecento — und Quattrocento — Malerei in Siena und Florenz", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 124/25, p. 207 şi urm.

[36] Asemeni tuturor teoreticienilor Renaşterii de la Alberti la Paolo Frisi (Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 434, şi *passim*), autorul Raportului preferă, ca de la sine înţeles, arcul rotund (roman) celui frînt şi îşi susţine punctul de vedere nu numai cu argumente estetice ci şi statice. El sus-

din remarcile lui Vasari intenţia şi frazeologia depreciativă, ele apar ca o caracterizare stilistică, imposibil de făcut în Evul Mediu iar pentru Nord posibilă doar cîteva secole mai tîrziu, caracterizare ce într-o anumită măsură mai este şi azi valabilă.[37] Vasari spune: „Adeseori, tot aşezînd un detaliu asupra altuia, se ating asemenea înălţimi încît partea superioară a uşii ajunge pînă la acoperiş".[38] Noi vorbim despre repetarea formelor (rima opusă metrului!) şi despre verticalitate. Vasari spune: „De asemenea, pe toate faţadele, şi oriunde se pot face ornamentaţii, ei construiesc o groază de nişe mici suprapuse, cu o puzderie de turnuleţe, vîrfuri ascuţite şi frunze, aşa încît, fără a mai vorbi de faptul că întreaga construcţie inspiră încredere, este de-a dreptul neverosimil cum părţile nu se prăvălesc în orice clipă . . . În aceste construcţii ei au recurs la tot soiul de proeminenţe, rupturi de planuri, console şi înfloriturі care periclitează total echilibrul părţilor".[39] Noi ne referim la absorbţia masei în structură şi la dispariţia suprafeţei zidului în spatele unui ecran de ornamente. Vasari spune: „Pentru că ei nu respectau acea măsură şi proporţie a coloanelor pe care o cere arta, şi nu făceau distincţia între un ordin şi altul, fie el doric, corintic, ionic sau toscan ci le amestecau laolaltă conform unei reguli proprii care de fapt nu era regulă, făcîndu-le fie foarte groase fie foarte subţiri, după cum le convenea".[40]

ţine chiar că antablamentul drept (ale cărui dezavantaje erau recunoscute deschis de către Vasari, Introducere, I, 3, *Frey*, p. 63) întrece arcul frînt în privinţa stabilităţii. Filarete (*Traktat über die Baukunst*, W. von Ottingen, ed. Wien, 1890, p. 274) avea vederi destul de largi pentru a-şi manifesta dubiile în privinţa superiorităţii statice a arcului rotund în comparaţie cu cel frînt şi îl preferă pe primul numai din raţiuni estetice.

[37] Vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 281 şi *Präludien*, p. 281.

[38] Citat mai sus, p. 233:

[39] Citat *ibidem*.

[40] Vasari, II, p. 98 (Prefaţă la Partea a doua): „Perchè nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, me distinsero ordine che fusse più Dorico, che Corinthio o Ionico o Toscano, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o

Scanned with CamScanner

Noi ne referim la utilizarea liberă, naturalistă a formelor decorative, şi la proporţia „absolută" şi nu „relativă".[41] Vasari spune: „Şi într-adevăr ele [construcţiile] arată mai degrabă a fi făcute din hîrtie decît din piatră şi marmură".[42] Noi vorbim despre dematerializarea pietrei.

Astfel, Renaşterea italiană — în această primă mare privire retrospectivă ce a avut curajul să dividă dezvoltarea artei occidentale în trei mari perioade — a definit pentru sine un *locus standi* de unde se putea privi în urmă spre arta Antichităţii clasice (străină sub raport temporal dar înrudită ca stil) cît şi spre arta Evului Mediu (înrudită sub raport temporal dar străină ca stil): amîndouă aceste categorii putînd fi măsurate, spre a ne exprima astfel, atît prin raport cît şi prin opoziţie una cu cealaltă. Chiar dacă nouă astăzi această metodă de evaluare ni se pare nejudicioasă, semnificaţia ei rezidă în aceea că începînd cu ea perioadele de civilizaţie şi artă sînt concepute ca individualităţi şi totalităţi.[43]

---

sottili sottili, come tornava lor meglio". Descriind macheta lui Sangallo pe care a criticat-o ca fiind cvasi-gotică (Vasari, V, p. 467), Vasari foloseşte în mod instinctiv — şi caracteristic — o terminologie în bună parte similară: „Pareva a Michelangelo ed a molti altri ancora ... che il componimento d'Antonio venisse troppo sminuzzato dai risalti e dai membri, che sono piccoli, siccome anco sono le colonne, *archi sopra archi, e cornice sopra cornice*" („Atît lui Michelangelo cît şi multor altora compoziţia lui Antonio le făcea impresia că ... este prea segmentată de porţiuni de zidărie şi unităţi care sînt prea mici, aşa cum sînt şi coloanele, arcuri peste arcuri şi cornişe peste cornişe")

[41] C. Neumann, „Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems, *„Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, p. 1 şi urm.

[42] „Et hanno [clădirile] più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi" (citat mai sus p. 232)

[43] S-a afirmat adeseori şi va fi discutat pe îndelete în altă parte că această individualizare şi totalizare care devin posibile în urma unei realizări a distanţei istorice, sînt elementele care diferenţiază atitudinea Renaşterii italiene faţă de Antichitatea clasică prin comparaţie cu Evul Mediu. Dar atitudinea Renaşterii italiene faţă de Evul Mediu presupune, în ciuda caracterului ei esenţial negativ, un sentiment simi-

Scanned with CamScanner

Această schimbare de atitudine a avut o consecinţă practică importantă. Prin recunoaşterea existenţei unei diferenţe fundamentale între trecutul gotic şi prezentul modern, naivitatea cu care Evul Mediu putea juxtapune sau contopi vechiul cu noul — naivitate pe care, aşa cum am văzut, Nordul a păstrat-o pînă în secolul al optsprezecelea — a dispărut pentru totdeauna. Şi de vreme ce, pe de altă parte, prin redeşteptarea interesului pentru teoria artei clasice cît şi pentru arta clasică însăşi, Renaşterea adoptase acea axiomă fundamentală potrivit căreia frumosul este aproape sinonim cu ceea ce anticii numeau ἁρμονία sau *concinitas*, fiecare situaţie în care un arhitect modern se vedea obligat să opereze completarea, extinderea sau restaurarea unei structuri medievale, ridică o chestiune de principiu. Stilul gotic era socotit indezirabil dar nu mai puţin indezirabilă era şi violarea a ceea ce Alberti, fondatorul însuşi al teoriei artei, a numit *convenienza* sau *conformità:* „Mai întîi trebuie avut în vedere ca toate părţile să se armonizeze între ele; şi ele se armonizează în situaţia în care corespund din punct de vedere al mărimii, funcţiei, tipului culorii şi a altor calităţi similare astfel încît să se conducă la o unică frumuseţe".[44] Ar fi absurd dacă Venus din Milo cea atletică ar fi reprezentată cu nişte coapse fragile sau Ganimede cu musculatura unui hamal, iar „mîinile Elenei sau Ifigeniei ar apărea îmbătrînite şi noduroase".

Ce s-ar întîmpla dacă în locul Elenei am avea în faţa ochilor o sfîntă gotică? În acest caz, nu ar fi tot atît de absurd dacă mîinile ei ar fi cele ale unei Venus greceşti? Sau referindu-ne la proble-

---

lar al distanţării; în secolele al şaisprezecelea şi al şaptesprezecelea Nordul privea stilul gotic cu aceeaşi naivitate cu care privea Antichitatea în secolele al doisprezecelea, al treisprezecelea şi al paisprezecelea.

[44] *L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitscheck ed., Wien, 1877, p. 111: „Conviensi imprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno, quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza.

Scanned with CamScanner

mele practice şi arzătoare, n-ar fi un păcat faţă de artă şi natură să închizi două şiruri de coloane gotice cu o boltă „modernă" adică clasicizantă? Cei mai mulţi experţi au răspuns chiar şi sub raport teoretic cu un „da" răspicat şi au declarat că ar fi o *essorbitanza* dacă „o pălărie italienească ar fi asortată la un costum nemţesc".[45]

Aşa încît atunci cînd se punea problema monumentelor gotice, italienii nu au putut evita problema de principiu în timp ce nordicii puteau să-şi vadă de treabă fără nici o bătaie de cap. Respingînd în mod deliberat *maniera tedesca* în favoarea unei *maniera moderna* dar declarîndu-se adepţi ai principiului denumit *conformità*, ei s-au văzut obligaţi să facă faţă „problemei unităţii stilistice" încă din secolul al cincisprezecelea. Iar noi putem înţelege, oricît de paradoxal ar părea, că însăşi înstrăinarea de Evul Mediu îl putea determina pe un arhitect al Renaşterii să construiască într-un stil gotic mai „pur" decît acel folosit trei sute de ani mai tîrziu de F. J. M. Neumann sau de Johann von Hohenberg.

Lăsînd la o parte posibilitatea de a desconsidera complet şi — spre deosebire de practica Nordului — deliberat, structura existentă (aşa cum e cazul cu majoritatea proiectelor de faţade din Florenţa şi Roma), problema principiului *conformità* nu putea fi rezolvată decît adoptînd una din trei alternative posibile. În prima, structura dată putea fi remodelată potrivit principiilor acceptate de *maniera moderna* (sau, chiar mai eficient, putea fi încastrată într-un cadru modern; a doua, lucrarea putea fi continuată într-un stil voit goticizant; a treia, putea interveni un compromis între aceste două alternative.

Prima dintre aceste metode, nu întotdeauna aplicabilă dar în armonie cu spiritul vremii, a fost introdusă de Alberti în *Tempio Malatestiano* (S.

---

[45] Raportul lui Terribilia asupra bolţilor din San Petronio, G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Firenze, 1839—1840, III, p. 492, citat mai jos, nota 78. Alte afirmaţii de o natură similară sînt citate mai jos, pp. 257, 263, şi urm.

Scanned with CamScanner

Francesco) la Rimini şi aplicată de însuşi Vasari cînd a redecorat refectoriul mînăstirii din Napoli;[46] a fost recomandată explicit de Sebastiano Serlio pentru modernizarea palatelor medievale;[47] şi a fost utilizată, pe scară mare, în trei lucrări de remodelare renumite în lumea întreagă: Santa Casa a lui Bramante, la Loreto („care era gotică dar a devenit o lucrare frumoasă şi plină de graţie după ce acest arhitect luminat a decorat-o nespus de frumos")[48], Basilica din Vicenza a lui Andrea Palladio şi Sf. Ioan din Lateran a lui Boromini.

Cea de a doua metodă — supunerea faţă de *conformità* — a fost propusă de Francesca di Giorgio Martini şi Bramante în planurile şi rapoartele pentru turnul central (*Tiburio*) de la Catedrala din Milano, pentru care ei au cerut, ca un lucru

---

[46] *Vasari*, VII, 674 (citat în Burckhardt, *loc. cit.*). La început Vasari nu a vrut să accepte comanda ce i-a fost dată în 1544, pentru că refectoriul era construit într-un stil arhitectural învechit „cu bolţi în arcuri frînte, scunde şi slab luminate" („e con le volte a quarti acuti e basse e cieche di lumi"). Apoi, a descoperit totuşi că putea să refacă „toate bolţile refectoriului în stucco aşa încît să înlăture înfăţişarea învechită şi lipsită de graţie a acelor arcuri printr-o abundenţă de chesoane în stil modern" (a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna tutta quella vecchiaia e goffezza di sesti"); uşurinţa cu care putea fi sculptat tuful vulcanic îi permitea să taie chesoane pătrate, ovale şi octogonale şi chiar să-l consolideze şi să-l ajusteze folosind cuie". („tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati e ottanguli, ringrossando con chiodi e rimmettendo de'medesimi tufi") ca astfel să reducă toate acele arcuri „a buona proporzione".

[47] S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura* ... Venezia, 1619, VII, pp. 156—57, 170—71 (la care se referă Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 364; vezi de asemenea, mai jos, p. 291 şi Fig. 61). Serlio se adresează în chip caracteristic proprietarilor care ar intenţiona să-şi modernizeze palatele gotice ca să nu apară în inferioritate faţă de vecinii lor cu vederi mai moderne („che vanno pur fabbricando con buono ordine, osservando almeno la simetria") dar nu pot sau nu vor să-şi cheltuiască banii pe o construcţie complet nouă. În Excurs, p. 289 şi urm. se discută cazul unei asemenea reconstrucţii deosebit de interesantă datorită artistului în chestiune.

[48] Scrisoarea lui Andrea Palladio, în Gaye, *op. cit.*, III, p. 397: „qual era pur Tedescho, ma con lhaver quel prudente architeto agiontovi boni ornamenti rende l'opera bella et gratiosa".

Scanned with CamScanner

de la sine înţeles, „să se execute decorarea, lanterna şi detaliile ornamentale în armonie cu stilul întregii structuri şi a restului bisericii";[49] după unele ezitări,[50] turnul a fost de fapt înălţat într-un stil gotic care, prin comparaţie cu domul bisericii mînăstirii din Kladrub în Boemia sau cu turnul cu lanternă de la Mainz apare executat cu o acurateţă aproape arheologică (Fig. 52). Aceeaşi strategie a fost propusă de majoritatea artiştilor care între 1521 şi 1582 au abordat problema faţadei bisericii San Petronio din Bologna,[51] iar mai tîrziu, de către acel arhitect baroc rămas necunoscut care a propus ca principiul *conformità* să fie extins de la structura individuală la întreaga zonă construi-

---

[49] Raportul lui Francesco di Giorgio Martini, din 27 iunie, 1490 (G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Siena, 1854—1856, II, p. 429, menţionat, de pildă de Burckhardt, *loc. cit.*): „di fare li ornamenti, lanterna et fiorimenti *conformi a l'ordine de lo hedificio et resto de la Chiesa*". Raportul lui Bramante (nu avem motive suficiente să-i punem la îndoială paternitatea) merge chiar mai departe în sublinierea principiului de *conformità*. Locul şi forma de bază a turnului central fiind determinate de zidurile existente, acesta trebuia construit în formă pătrată, pentru a nu se produce o „abatere" de la proiectul iniţial, detaliile urmînd să fie modelate în conformitate cu vechile planuri păstrate în arhivele Catedralei: „Quanto a li ornamenti come sone scale, corridoi, finestre, mascherie, pilari e lanterne, quello che e facto sopra la sagrestia, bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per alcuni disegni che ne la fabrica se trouano facti in quello tempo, che questo Domo fu edificato". (reprodus, de pildă, în H. von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom*, Paris, 1875, p. 117 şi urm.). În privinţa planurilor „gotice" făcute de Leonardo pentru *Tiburio*, vezi L. H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien Lionardo da Vincis* (Diss. Hamburg), 1929, p. 25 şi urm. şi 38 şi urm.

[50] Burckhardt, *op. cit.* p. 33

[51] În legătură cu această problemă şi cu ceea ce urmează vezi vestitul studiu a lui A. Springer „Der gotische Schneider von Bologna" (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1867, p. 147 şi urm.) Vezi de asemeni Ludwig Weber, „Baugeschichte von S. Petronio in Bologna" în *Beiträge zur Kunstgeschichte*, serie nouă, XXIX, 1904, p. 31 şi urm., mai cu seamă p. 44 şi urm; H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Strassburg, 1906 p. 23 şi urm.; G. Dehio, *Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, Stuttgart, 1894. [Vezi acum monografia lui Zucchini,

 citată mai sus, p. 23]

Scanned with CamScanner

bilă, adăugînd un imens palat gotic clădirilor din fața Catedralei din Siena.[52]

Cea de a treia soluție — compromisul — este exemplificată încă de pe la 1455 de fațada lui Alberti pentru Santa Maria Novella. Tot la un compromis recurgeau și planurile mult criticate ale lui Vignola pentru San Petronio (Fig. 55)[53] și într-o machetă extrem de interesantă înaintată de Gherardo Silvani în 1636, cînd s-a organizat pentru a doua oară un concurs pentru fațada Catedralei din Florența (Fig. 56). Imitînd deliberat Campanilla (care este plasată chiar alături de fațada Catedralei), această machetă reprezintă o compoziție barocă obișnuită la care sînt adăugate turele gotice octogonale prevăzute cu detalii gotice cum ar fi pilaștrii cu decorație sculpturală alături de cei cu caneluri un motiv sculptat pe fronton și un parapet traforat cu ornamente hexalobate la catul superior; intenția artistică — o punere în acord deliberată a noului cu vechiul — a fost subliniată explicit de Baldinucci: „Silvani a oferit deci această machetă, îmbinînd în ea două ordine; la colțuri el sugera să se construiască două turete rotunde care să aibă aspectul unor campanile, nu numai ca o trăsătură terminală a sistemului gotic în care este împodobită biserica ci și pentru a evita o îndepărtare bruscă de la vechiul stil".[54]

O asemenea soluție de compromis, sau chiar și prelungirea în forme gotice a unei structuri existente nu înseamnă, totuși, un gir estetic dat stilului gotic. Alegînd alternativa „gotică", arhitecții n-au făcut decît să-și exprime deferența față de ceea

---

[52] Vezi Kurt Cassirer, „Zu Borominis Umbau der Lateransbasilika", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, p. 55 și urm., Fig. 5—7

[53] Willich, *op. cit.*, Pl. I și p. 26

[54] F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, 1681, (în ediția din 1767, XIV, p. 114): „fece adunque il Silvani il suo modello, componendolo di due ordini; e nell'estremità de' lati intese di fare due tondi pilastri a foggia di campanili, non solo per termine dell'ordine gottico, con che è incrostata la chiesa, ma eziandio per non discostarsi di subito dal vecchio".

Scanned with CamScanner

ce este postulat prin *conformità;* iar unde era posibil, alegerea lor se îndrepta spre *maniera moderna.* Planul de compromis al lui Gherardo Silvani este contracarat de alte opt planuri în care nu se face nici cea mai slabă concesie caracterului gotic atît în cazul Catedralei cît şi în cel al Campanillei (şapte dintre ele au fost înaintate în 1587). Dintre toate proiectele goticizante discutate pînă acum, numai cel al turnului central al Catedralei din Milano a fost executat în realitate; în timp ce problema oarecum analoagă de a plasa o lanternă deasupra turlei gotice a Catedralei din Florenţa (Fig. 53) a fost rezolvată într-un sens diametral opus. Datorită principiului ei structural şi stereometric această lanternă — începută de Brunelleschi în 1446 — este în esenţă mai aproape de spiritul gotic decît capriciosul *Tiburio* din Milano, unde prismele octogonale, fixate una de cealaltă nu sînt cu nimic mai puţin ne-gotice decît arcurile butante inversate care atîrnă asemeni unor ghirlande. În lanterna lui Brunelleschi pilaştrii corintici au rolul unei pelerine clasice pentru ceea ce este în realitate un stîlp gotic compus, iar acel simbol modern al forţei, voluta spiralată (care apare aici pentru prima oară) este în realitate un arc butant gotic deghizat.[55]

Nu întîmplător *Tiburio* din Milano a fost construit conform planului pe cînd lanterna lui Brunelleschi îşi ascunde esenţa gotică sub o înfăţişare modernă — adică de inspiraţie clasică. Principiul denumit *conformità* putea trece la executarea în fapt a unui proiect goticizant numai acolo unde era sprijinit de o preferinţă reală şi în nici un caz pur estetică faţă de stilul gotic. Şi se pare că această preferinţă nu se făcea resimţită decît în nordul Italiei, separată de rest prin Apenini. Aici ruptura dintre stilurile modern şi medieval în arhitectură a fost mai puţin abruptă decît în

---

[55] În ambele cazuri se face o distincţie clară între principii antitetice: în *Tiburio-ul* din Milano, sintaxă modernă şi vocabular gotic; în lanterna lui Brunelleschi, sintaxă gotică şi vocabular modern. La Mainz şi Kladrub, pe de altă parte, întîlnim o fuziune a acestor două elemente.

Scanned with CamScanner

Toscana, ca să nu mai pomenim de Roma, unde în întregul Ev Mediu abia dacă s-au construit cîteva biserici în stil romanic şi numai una în stil gotic; este semnificativ faptul că „triforium-ul exterior" a rămas un motiv favorit în arhitectura renascentistă din nordul Italiei (vezi de pildă Certosa di Pavia, Santa Maria della Grazie din Milano, macheta lui Cristoforo Rocchi din 1486 pentru Catedrala din Pavia, sau chiar Biserica pelerinilor, Santa Maria della Croce, de lîngă Crema, care nu a fost executată pînă în jur de 1500, al cărui triforium exterior constă din veritabile arcuri trilobate gotice). Atunci cînd Cezarino a folosit un Comentariu asupra lui Vitruviu[56] drept o trambulină pentru a discuta însăşi problema gotică a triangulaţiei în opoziţie cu quadrangulaţia, a dat involuntar glas unei atitudini prea caracteristic italiene pentru a nu face parte din redeşteptarea generală a interesului faţă de Antichitatea clasică, şi totuşi, prea caracteristic nordică pentru a renunţa total la vechile metode medievale de arhitectură. În acest tărîm artistic de graniţă era posibil să se ivească o veritabilă „facţiune gotică" iar opoziţia sa faţă de „moderniştii" putea erupe într-o discuţie de principii acerbă al cărei echivalent ar fi fost cu neputinţă în Germania sau în Franţa tot aşa cum nu se putea produce la Roma sau la Florenţa.

Este totuşi relevant faptul că această discuţie de principii — care, în mod caracteristic, atinge intensitatea maximă în punctul cel mai apropiat de ceea ce poate fi numit „Italia în chintesenţa ei" — îşi avea rădăcinile nu atît într-o diversitate de gusturi artistice cît în antagonisme politice, sociale şi culturale. Vestita dispută cu privire la faţada lui San Petronio[57] a implicat nu numai problema perfecţiunii stilului gotic în arhitectură prin comparaţie cu cel modern, ci şi meritele maestrului din partea locului prin comparaţie cu cele ale

---

[56] Vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 220, 225; Dehio, *op. cit.*

[57] Vezi referinţele bibliografice de la nota 51.

Scanned with CamScanner

„străinului"[58](Bologna a văzut întotdeauna în Florența și Roma „puteri ostile" și i s-a părut mai ușor să-l cinstească pe Dürer decît pe Michelangelo sau Rafael)[59]; și, mai mult, disputa implica menținerea standardelor unei concepții democratice asupra artei și a vieții bazată pe sistemul medieval al breslelor, simbolizat, deci, cum s-ar spune, prin stilul gotic, în opoziție cu ambițiile unei aristocrații care se ridica acum și ale unei clase de artiști necunoscută în Evul Mediu. În strînsă alianță cu neo-aristocrația, acești „virtuoși" se considerau a fi gentilomi cultivați și reprezentanți ai unei profesiuni libere mai degrabă decît meșteri și membri ai unei bresle, iar stilul lor nu era considerat a fi numai „modernist" ci și expresia unei arte a „claselor suprapuse". Nu este de loc întîmplător faptul că acela care l-a îndemnat pe Palladio să-și ofere proiectele clasicizante pentru o fațadă a bisericii San Petronio[60] a fost *Contele* Giovanni Pe-

---

[58] Faptul că Giacomo Ranuzzi, un arhitect local și adversar hotărît al lui Vignola, este considerat răspunzător pentru planul non-gotic reprodus de Weber, Pl. I, a fost pus la îndoială de Willich (*op. cit.* p. 29). Lasă impresia că ar fi fost executat de către un amator.

[59] Nu este o întîmplare faptul că același Malvasia care l-a numit pe Rafael *boccalaio Urbinate* îl prețuiește pe Dürer ca fiind „maestro di tutti" și merge atît de departe încît să susțină că toți „cei mari" (*scil.*, florentinii și romanii) ar fi simpli cerșetori dacă i-ar înapoia lui Dürer tot ceea ce au împrumutat de la el (citat de A. Weixlgärtner, „Alberto Duro", *Festschrift für Julius Schlosser*, Zürich, Leipzig und Wien, 1926, p. 185). Într-un „Plan de studiu" nepublicat dar extrem de instructiv pentru tinerii membri ai Academiei din Bologna, Roma urmează după Parma și Veneția în ierarhia localităților ce merită vizitate; Florența este total omisă; iar lui Dürer i se acordă creditul de a fi fost primul care să fi redat „noblețea drapajului" (*la nobiltà di piegatura*) și de a fi depășit „uscăciunea anticilor" (*la seccaggine, ch'hebbero gli Antichi*, aici, în mod firesc, medievalii). Vezi Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. 245: *Punti per regolare l'esercitio studioso della gioventù nell'accademia Clementina delle tre arti, pittura, scultura, architettura.*

[60] Gaye, *op. cit.*, III, p. 316 [Trebuie remarcat faptul că în schițele de decor ale lui Serlio „decorul tragic" destinate pentru piese care, pînă la apariția „tragediei burgheze" în secolul al optsprezecelea nu aveau drept personaje decît regi sau prinți, constă exclusiv din clădiri renascentiste *Libro primo* [=*quinto*] *d'architettura*, Venezia, 1551, fol. 29 v.,

Scanned with CamScanner

poli, şi că el „a apărat cu hotărîre planurile“[61] unui arhitect care, de la bun început nu s-a adresat decît acelora care „înţelegeau ceva din arhitectură ca profesie“ („intelligenti della professione d'architettura“)[62] şi al căror clasicism însuşi putea fi de fapt interpretat drept o formă de protest împotriva artei locale a ţinutului său natal din nordul Italiei.

Astfel, chiar şi în nordul Italiei o preferinţă deliberată faţă de stilul gotic se limita la o burghezie dominată de patriotismul local şi de prejudecăţi politice (cam în aceiaşi măsură în care interesul plin de bunăvoinţă pe care-l acordau „primitivilor“ flamanzi cercurile semi-protestante din jurul lui Occhino şi Valdes, şi mai tîrziu creatori ai Contra-Reformei precum Giovanni Andrea Gilio, se baza mai degrabă pe convingeri religioase şi nu estetice).[63] Aceşti reacţionari provinciali nu pretindeau că *maniera tedesca* ar fi superioară ca frumuseţe; ei îşi apărau poziţia fie din considerente tehnice şi financiare, fie animaţi de veneraţia ce li se datorează înaintaşilor — şi deosebit de relevant din punctul nostru de vedere — în baza principiului de *conformità*. Împotriva planurilor

---

Fig. 57 în vol. nostru), în timp ce „decorul comic“ destinat unor piese cu eroi obişnuiţi (*ibidem*, fol. 28 v., Fig. 58 în vol. nostru), înfăţişează un *mélange* de construcţii gotice şi renascentiste].

[61] Gaye, *op. cit.* III, p. 396.

[62] *Ibidem*, p. 317.

[63] În legătură cu alegaţia lui Gillio potrivit căreia arta „primitivilor“ este în mai mare măsură străbătută de „veneraţie“ decît cea a modernilor, vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 380, precum şi remarca — atribuită în mod caracteristic lui Vittoria Colonna — potrivit căreia pictura din Ţările de Jos vădeşte mai multă „devoţiune“ decît cea italiană (Francisco de Hollanda, citat în Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 248). Aprecierea de care se bucura pictura nordică din partea colecţionarilor şi cunoscătorilor (mai cu seamă cei din secolul al cincisprezecelea) reprezintă o altă chestiune, deşi s-ar putea ca ambele puncte de vedere să coincidă în anumite cazuri; profesorul Warburg îmi atrage atenţia asupra unei scrisori a Alessandrei Machingi-Strozzi în care aceasta refuză să vîndă un *Chip Sfînt* flamand pictat pe pînză invocînd motivul că este „una figura divota e bella“ (*Lettere ai Figliuoli*, G. Papini, ed., 1914, p. 58).

Scanned with CamScanner

lui Peruzzi, deşi ele includeau chiar şi unul „gotic“,[64] arhitectul local, Ercole Seccadanari a obiectat „că ele nu se armonizează cu forma acestei structuri“ („che non ano *conformità* con la forma deso edificio“)[65]. Proiectele lui Palladio au fost respinse pe temeiul că „se părea imposibil să pui de acord acest proiect clasic cu goticul, de vreme ce existau asemenea diferenţe între unul şi altul“, („parea cosa impossibile accomodar sul todesco questo vecchi essendo tanto discrepanti uno del altro“)[66], şi pe temeiul că frontoanele sale „nu sînt de loc în armonie cu uşile“ („non hanno conformità al cuna con esse porte“)[67]. Iar atunci cînd Vignola a încercat să rezolve problema prin planul de compromis menţionat mai sus (Fig. 55), s-a obiectat, în primul rînd că în unele privinţe nu a reuşit să urmărească intenţiile Fondatorului (*la volantà del primo fondatore*); şi în al doilea rînd, că plasase coloane rotunde pe baze angulare şi un antablament doric pe capiteluri medievale.[68]

Bineînţeles că arhitecţii „străini“ primeau orice propunere de coexistenţă paşnică cu stilul gotic drept ceva deosebit de respingător. Nu ştim care vor fi fost sentimentele ce-l animau pe Giulio Romano în timp ce proiecta faţada „gotică“; dar aproape nu încape nici o îndoială că simpatia lui Peruzzi se îndrepta spre cele două planuri clasice ale sale mai degrabă decît spre unicul său plan „gotic“. Iar Vignola şi Palladio, dacă erau provocaţi, se exprimau fără nici cea mai mică ambiguitate. La reproşul de a fi transformat ferestrele înalte în ferestre circulare, „oculus“, şi vice versa, Vignola răspunde: „Dacă te stră-

---

[64] Muzeul din San Petronio, Nr. 1; cele două planuri „moderne“, Nr. 2 şi 3. Vasari (IV, p. 597) vorbeşte numai de un plan gotic şi unul „modern“.

[65] Gaye, *op. cit.*, II, p. 153.

[66] *Ibidem*, III, p. 396.

[67] *Ibidem*, III, p. 398.

[68] *Ibidem*, II, p. 359 şi urm. Textul sună: „Ch'io pongo architrave, freggio a cornice doriche sopra li moderni“; pentru folosirea termenului *moderno* în locul celui de „medieval“ ca opus celui de „clasic“ (învechit deja la acea oră), vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 113.

Scanned with CamScanner

duieşti să concepi proporţional întreg sistemul faţadei aşa cum o cere arhitectura de clasă ele [ferestrele] nu sînt plasate corect, pentru că ferestrele oculus... intersectează primul nivel al faţadei... În mod similar fereastra de deasupra uşii mari de la intrarea în naos secţionează nivelul al doilea al bisericii afectînd chiar şi frontonul... Am convingerea că dacă Fondatorul ar mai fi în viaţă am putea, fără prea mare dificultate, să-l facem să vadă şi să recunoască erorile ce le-a comis datorită perioadei căreia i-a aparţinut, şi nu datorită vreunei erori proprii; pentru că în perioada aceea arhitectura de înaltă clasă nu ieşise încă la lumină, aşa cum se întîmplă în epoca noastră".[69]

Este drept că Palladio a făcut tot soiul de concesii bine chibzuite ţinînd seama de sentimentele bolognezilor; dar n-a putut să nu-şi dezvăluie de la bun început adevăratele sale opinii. El a răspuns oral unei întrebări preliminare ce i-a fost adresată de vărul lui Pepoli, şi anume că toate desenele ce-i fuseseră înaintate erau lipsite de valoare; cel mai bun, relativ vorbind, rămînea, totuşi, proiectul „gotic" al lui Terribilia (Fig. 54), ce deţinuse încă din 1568 funcţia de arhitect-şef. În general, Palladio considera că ar fi mult mai bine, chiar şi din punct de vedere financiar, ca lucrarea să fie continuată într-un stil cu totul diferit — adică, non-gotic — fie demolîndu-se, fie remodelîndu-se tot ce exista,

---

[69] Gaye, *op. cit.*, II, p. 360: „che a voler metter in proportione tutto l'ordine della facciata, come ricerca la buona architettura, non sono al luoco suo, percioche gli occhi ... rompeno il primo ordine della facciata [şi anume, cînd faţada este articulată, în stilul clasic, în trei nivele orizontale!] ...; similamente la finestra sopra la porta grande nella nave del mezzo scavezza il secondo ordine et più scavezza el frontespicio della chiesa ... io credo, s'esso fondatore fosse in vita, con manco fatica se li farebbe conoscer et confessar li errori che per causa del tempo l'a commesso, e non di lui, percio che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli". Este evident faptul că Vignola încearcă să sublinieze orizontalul fie şi numai prin egalizarea înălţimii frontoanelor.

Scanned with CamScanner

inclusiv brîul inferior al zidului (*imbasamento*).[70] Cînd i s-a dat să înţeleagă că n-ar trebui să formuleze nişte pretenţii prea radicale şi că ar trebui să se declare satisfăcut cu îmbunătăţiri dictate de bunul simţ,[71] el a compus un raport care rămîne o capodoperă a diplomaţiei: după inspectarea clădirii consideră că planurile celor doi arhitecţi locali Terribilia şi „Teodaldi" (Domenico Tibaldi), sînt destul de bune, avînd în vedere că şi ei au fost nevoiţi să se orienteze în funcţie de *imbasamento*-ul gotic, care, la urma urmelor, există şi trebuie de fapt păstrat pentru că a costat mult şi pentru că are „o serie de trăsături deosebit de frumoase raportate la standardele perioadei sale" („bellissimi avertimenti, come pero comportavana quei Tempi, nelli quali egli fu edifficato"). Ţinînd seama de aceste împrejurări, Palladio afirmă în continuare că amîndouă planurile sînt demne de laudă şi, „de vreme ce stilul trebuie să fie gotic, nu puteau fi diferite de ceea ce sînt" („che per essere opera todesca, non si poteva far altrimenti"). Există, adăugă el cu un aer de superioritate îngăduitoare, destule clădiri gotice în picioare: San Marco, în Veneţia (care a fost descrisă drept „gotică" chiar pînă în secolul al optsprezecelea), Biserica ordinului Frari, *Duomo*-ul din Milano, Mînăstirea Certosa di Pavia, Biserica cimitirului din Padua, Catedralele din Orvieto, Siena şi Florenţa, Palatul Ducal, *Salone* din Padua („considerat a fi cel mai extins interior din întreaga Europă, şi totuşi o operă *todesca*"), şi Palazzo Communale din Vicenza. Pe scurt, în condiţiile date însuşi Palladio n-ar fi putut face nimic altceva şi ar fi recomandat doar o economie mai mare în privinţa ornamentelor sculptate (*intagli*) şi turnuleţelor (*piramidi*). Ajuns aici, totuşi, revine la ideea sa centrală: ar trebui făcute cîteva schimbări chiar şi la *imbasamento*, permutînd puţin elementele („mover qualque parte di quello luoco a luoco"), şi o soluţie într-adevăr salutară

[70] *Ibidem*, III, p. 316.
[71] *Ibidem*, III, p. 319.

Scanned with CamScanner

ar fi posibilă în cazul în care s-ar putea continua fără a se ţine seama nici de *imbasamento* nici de altceva. Atunci — şi numai atunci — ar fi gata să realizeze o schiţă de plan el însuşi; dar ar fi destul de costisitoare.[72]

În final, Palladio a consimţit să colaboreze cu Terribilia şi să păstreze structura inferioară aşa cum se afla, sperînd bineînţeles, că ea va suferi în cele din urmă modificări în mai multe privinţe;[73] a înaintat chiar şi o schiţă de plan, şi la scurtă vreme după aceea încă două, ceva mai îndrăzneţe (Ilustr. de text 11 şi 12).[74] Oricum, avea să plătească scump pentru această atitudine conciliantă. N-a trecut mult de la punerea în aplicare a planului său că s-a şi auzit, pe lîngă o mulţime de alte obiecţii, protestul acela vehement la care ne-am referit mai sus, împotriva îmbinării dintre stilul *tedesco* şi cel *vecchio*.[75] Iar în răspunsul său indignat, în care se referă constant la Vitruviu şi la Antichitatea clasică, Palladio dă în cele din urmă frîu liber furiei sale îndelung stăpînite cu privire la stilul gotic şi la cei care-l practică (recunoscînd, totuşi, destul de inconsecvent, că schimbările pe care intenţionase să le opereze asupra *imbasamento*-ului erau mult mai radicale decît lăsase să se înţeleagă). La acuzaţia că ar fi suprapus un ordin corintic şi unul compozit asupra celui gotic, a răspuns că planul său prevedea o redecorare atît de amplă a părţii inferioare încît aceasta nu ar mai fi putut fi de loc denumită „gotică" — desigur nu într-o mai mare măsură decît Casa Santa din Loreto, după ce a

---

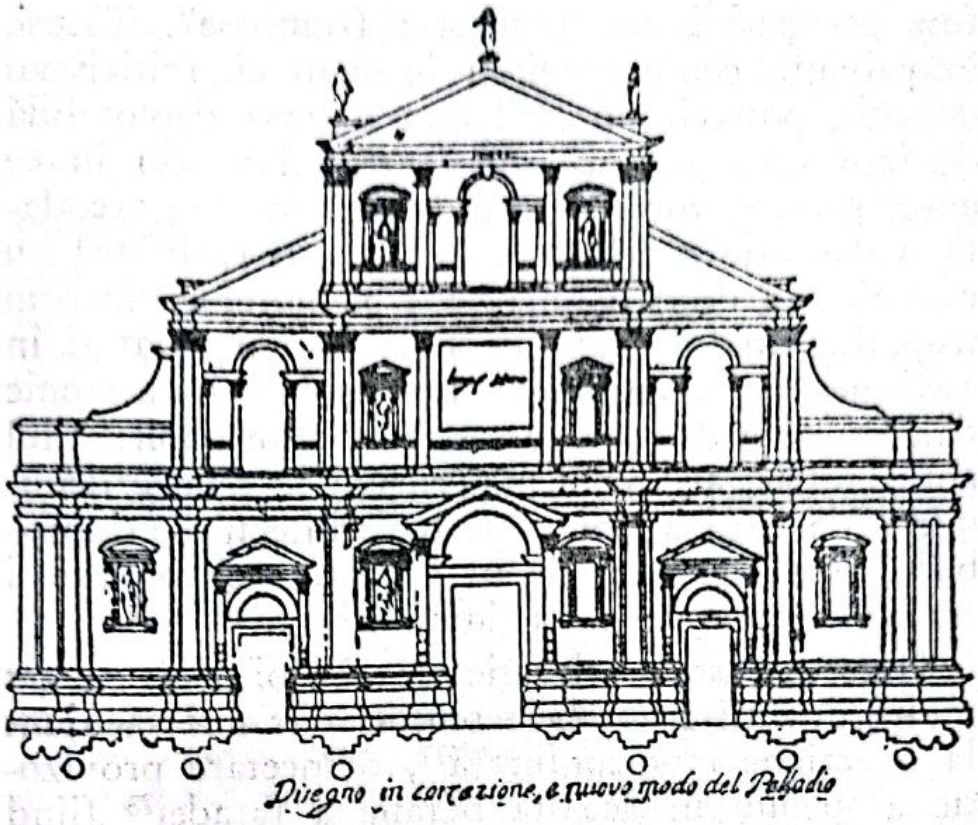
[72] *Ibidem*, III, p. 322 şi urm.

[73] *Ibidem*, III, p. 332 şi urm.

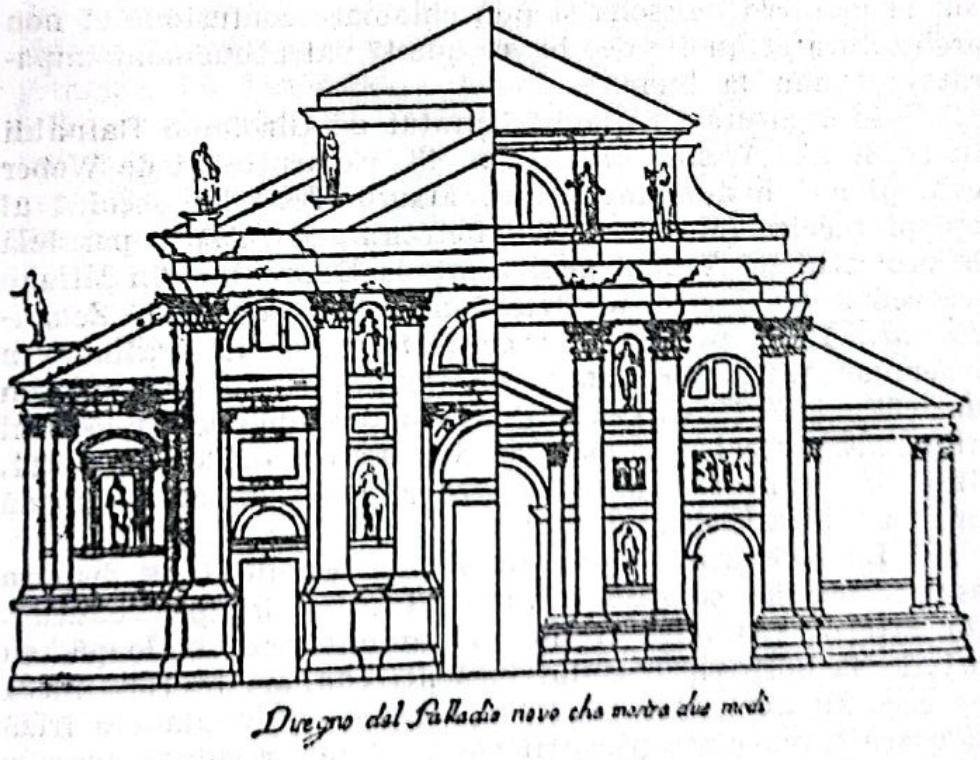
[74] Reprodus în O. Bertotti Scamozzi, *Les bâtimens et les desseins de André Palladio*, Vicenza, 1776/83, IV, Pl.18—20. Cel de al patrulea desen care înfăţişează parterul total neschimbat dar combinat cu nivelele superioare remodelate în stil palladian, nu trebuie atribuit lui Palladio însuşi; este mai degrabă una din soluţiile de compromis pe care Palladio le-a aprobat într-un efort de a se dovedi conciliant. Aceasta ar explica inscripţia: „Io, Andrea Palladio, laudo il presente disegno".

[75] Gaye, *op. cit.*, III, p. 395.

Scanned with CamScanner



11. Andrea Palladio.
Primul proiect al fațadei bisericii San Petronio (schiță).
Bologna, Museo di S. Petronio.



12. Andrea Palladio.
Două alte proiecte pentru fațada bisericii San Petronio (schiță).
Bologna, Museo di S. Petronio.

Scanned with CamScanner

fost „acoperită cu ornamente frumoase". Totuşi, în privinţa compoziţiei în întregul ei, criticii au dovedit, potrivit lui Palladio, o lipsă deplorabilă de înţelegere pentru arhitectură: „Nu ştiu în ce autor german vor fi citit ei [adică criticii] vreodată o definiţie a arhitecturii care [în realitate] nu este altceva decît o simetrie a membrelor dintr-un trup, fiecare fiind atît de bine proporţionat şi în asemenea acord unul cu altul încît prin armonie dau impresia de maiestate şi gust ireproşabil; stilul gotic, totuşi, ar trebui mai curînd să poarte denumirea de harababură decît de arhitectură, şi probabil asta este ceea ce au învăţat acei experţi şi nu arhitectura de înaltă ţinută".[76]

După această declaraţie de război s-au purtat multe discuţii în ambele sensuri dar nu s-a ajuns la o acţiune mai conturată[77], o încetare provizorie a focului în această bătălie a faţadei[78] fiind

---

[76] *Ibidem*, III, p. 396 şi urm.: „ne so in che autori tedeschi habino mai veduto descrita larchitectura, qual non e altro che una proportione de membri in un corpo, cussi ben l'uno con gli altri e gli con l'uno simetriati et corispondenti, che armonicamente rendino maesta et decoro. Ma la maniera tedescha si può chiamare confusione et non architetura et quelle dee haver questi valenthuomoni imparata, et non la buona".

[77] În legătură cu planul înaintat de Girolamo Rainaldi în 1626, vezi Weber, *op. cit.*, p. 43. Nemenţionat de Weber este planul historizant al lui Mauro Tesi din secolul al optsprezecelea (Museo di San Petronio, No. 27), o paralelă la proiectul lui Vidoni pentru faţada Domnului din Milano (reprodus de Tietze în *Mitteilungen der kunsthist. Zentr.-Komm.*, 1914, p. 262). În general, eşecul lui Palladio a însemnat înfrîngerea moderniştilor; vezi planul anonim din circa 1580 (Weber, Pl. IV) şi toate planurile din secolul al nouăsprezecelea (Museo di San Petronio, Nos. 22—24, 39—43, 47), pentru care vezi Weber, p. 60. În cele din urmă nu s-a realizat absolut nimic.

[78] La începutul deceniului al nouălea, deoarece disputa asupra faţadei scăzuse în intensitate, a început bătălia, tot atît de renumită şi într-un anumit sens analoagă, cu privire la boltirea naosului încă neterminat. În 1586 ideea pe care au avansat-o „anume persoane" de a plasa o friză şi o arhitravă peste pilaştrii gotici, a fost respinsă unanim (ca „non conveniente a questa opera todescha"), iar singura soluţie posibilă a fost considerată bolta în arcuri frînte dispuse în cruce, „poi che non si crede, che questi Todeschi in simil tempi di buona maniera habbino fatte volte daltra

Scanned with CamScanner

marcată de un „raport final" cît se poate de interesant, înaintat la 25 septembrie 1582, de către arhitectul milanez Pellegrino de'Pellegrini. Model de claritate, acest raport final începe prin a împărți planurile existente în trei grupuri („unele

---

forma" (Gaye, *op. cit.* III, pp. 477 și urm., și 482 și urm.). Ținînd seama de aceasta, Terribilia a închis o nișă în 1587—89; dar din pricină că a urmat principii ale proporțiilor mai degrabă clasice decît gotice, bolta lui a fost criticată — și în parte justificat — de către adepții stilului gotic ca fiind „prea joasă". Purtătorul de cuvînt al acestei fracțiuni gotice era croitorul Carlo Carazzi, denumit Il Cremona, care este tratat drept o figură comică de Springer și Schlosser (*Kunstliteratur*, p. 360); vezi totuși, în apărarea lui, Weber, *op. cit.*, p. 47 și urm. cu reproducerea petițiilor lui Carazzi la p. 76 și urm. Referindu-se la toate autoritățile posibile, mai cu seamă la teoria lui Cesariano cu privire la triangulație, Carazzi a cerut bolți mai înalte, și în cele din urmă le-a obținut. Două elemente sînt demne de luat în seamă: mai întîi, faptul că se pune un mare accent pe succesul repurtat de Carazzi în a-și ralia pe mulți dintre aristocrați „*mulți gentilhomini* principali della cità," Gaye, III, p. 485); în al doilea rînd, faptul că amîndouă părțile erau în deplin acord asupra unui punct: și anume, că o biserică începută în stilul gotic ar trebui terminată în același stil. „Se adunque l'arte ad imitatione della natura deve condure l'opere sue a fine", spune Carlo Carazzi, „la chiesa di San Petronio si deve continuare et finire sopra li principii ed fondamenti, sopra li quali e communciata" („Exact precum arta trebuie să-și îndeplinească misiunea imitînd natura [adică să evite un amestec al diverselor genuri] tot așa trebuie și noi să continuăm și să terminăm Biserica San Petronio pe principiile și maximele pe care a fost începută"); cu alte cuvinte, potrivit cu acea „ordine chiamata da ciascuno ordine thedesco". Cel puțin în această privință s-a bucurat de sprijinul necondiționat al lui Terribilia (Gaye, III, p. 492), care scrie: „Questa volta dovea essere d'ordine Tedesco et di arte composito, per non partorire l'esorbitanza di ponere un capello italiano sopra un habito Tedesco" („Această boltă trebuie construită în stilul gotic pentru a nu se ajunge la extravaganța de a potrivi o pălărie italienească la un costum nemțesc"). Singura deosebire este aceea că, avînd simțul proporțiilor gotice, Carazzi considera că triangulația oferă într-adevăr o regulă strictă de construcție; în timp ce, potrivit lui Terribilia, stilul gotic nu avea în comun cu celelalte stiluri decît „regole naturali" (care dictează linii drepte pentru elementele de susținere, ferestre, turnuri și fundații), dar îi lipseau cu desăvîrșire orice „regole trovate dal'uso e dal'arte". În privința „regulilor naturii", deci, chiar și o construcție gotică trebuie să urmeze prescripțiile lui Vitru-

Scanned with CamScanner

încearcă pe cît pot să continue ordinul gotic în care a fost începută construcţia, altele încearcă să schimbe acest stil în favoarea arhitecturii clasice, iar unele reprezintă o combinaţie între arhitectura post-clasică barbară şi cea clasică");[79] raportul se încheie cu o tranşantă luare de poziţie în favoarea „purităţii stilistice". În principiu, Pellegrino ar saluta remodelarea completă a bisericii „în stilul clasic" (*a forma di architettura antica*), singurul ce îmbină frumuseţea şi rafinamentul cu vigoarea. Dacă, totuşi, locuitorii din Bologna nu se pot hotărî să-şi ia rămas bun de la gotic, atunci „aş prefera să respect regulile acestei arhitecturi gotice care, la urma urmelor, sînt mult mai rezonabile decît le face unora impresia şi să nu amestec un ordin cu altul aşa cum au procedat unii.[80]

---

viu; în privinţa acelor anume „alterationi", totuşi, ar trebui aranjate ţinînd seama de cele mai bune exemple ale stilului gotic, sau „dal proprio edifficio, che si dovrà continuare o emendare". Într-un pasaj — cel în care vorbeşte de *chiese tedesche ben fatte* — Terribilia merge pînă acolo încît recunoaşte măcar una din regulile clare ale proporţiilor (Gaye, *op. cit.* III, p. 493): „perchè si vede in tutte le chiese tedesche *ben fatte*, ed ancor delle antiche, le quali hanno più d'una andata, che sempre dove termina l'altezza del una delle andate più basse, ivi comincia la imposta della volta più alta" („se remarcă în toate bisericile germane bine construite ca şi în cele străvechi [italiene] care au mai mult de un naos, că bolţile naosului mai înalt [central] se deschid de la nivelul marcat de înălţimea totală a naosurilor mai scunde [laterale]").

[79] Gaye, *op. cit.*, III, p. 446: „Parte atendano a seguire più che hano saputo l'ordine Todesco, con il quale e incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell'architettura antica, et parte de'detti disegni sono uno composito di detta architettura moderna barbara con il detto ordine antico". Este evident că acel „catalog" al planurilor existente întocmit de Pellegrini corespunde celor trei tipuri de soluţii posibile definite mai sus, p. 249 şi urm. El subliniază în plus că arhitecţii iscusiţi care înţelegeau cu adevărat „ragione di essa fabricha Tedesca", atunci cînd recurgeau la acest stil aveau deosebită grijă să „evite confuzia".

[80] *Ibidem*: „A me piaceria osservare più li precetti di essa architettura che pur sono più ragglonevoli de quello che altri pensa, senza compore uno ordine con l'altro, comme altri fano."

Scanned with CamScanner

V. În unele din observaţiile antecitate, şi, semnificativ, chiar şi în acelea ce nu sînt în nici un chip favorabile stilului gotic, surprindem unele aserţiuni ciudate făcute în surdină, care n-ar trebui lăsate să se piardă în larma acestei dezbateri. Acelaşi Terribilia care îi refuză arhitecturii gotice orice „regulă" estetică fixă, vorbeşte de „biserici gotice bine făcute" (*chiese tedesche ben fatte*) şi prin aceasta recunoaşte existenţa unor construcţii demne de toată lauda în cadrul unui stil căruia în opinia lui i se pot aduce obiecţii. Preferînd o remodelare completă *all'antica* oricărei alte soluţii şi caracterizînd arhitectura gotică drept „barbară", Pellegrino de'Pellegrini exprimă totuşi opinia judicioasă că, „la urma urmelor, regulile arhitecturii gotice sînt mai rezonabile decît le face unora impresia". Andrea Palladio, care nu ezită să declare că întreaga arhitectură medievală este o *confusione*, descoperă în *imbasamento*-ul existent „o serie de idei admirabile, ţinînd seama de ceea ce permitea perioada cînd a fost construit". Şi chiar şi Vignola, pornit cum era, declară, după cîte ne amintim, că multe din erorile comise de vechiul maestru gotic de la San Petronio (şi pe care acesta le-ar fi recunoscut fără ezitare în 1547) erau „neajunsurile perioadei şi nu ale sale, de vreme ce în acea epocă încă nu era cunoscută arhitectura de înaltă ţinută, aşa cum stau lucrurile în zilele noastre".

Remarci de acest fel — şi de aceea am consacrat destul timp disputei în legătură cu faţada bisericii San Petronio — anunţă, în ciuda oricărui antagonism dogmatic împotriva goticului, apariţia a ceea ce poate fi numit un punct de vedere istoric — istoric nu numai în sensul că fenomenele se leagă în timp ci sînt şi evaluate ţinîndu-se seama de „epoca lor". Şi aceasta ne trimite în urmă, în fine la Giorgio Vasari.

Şi Vasari era un reprezentant, de fapt, un pionier al unui mod de gîndire istoric — un mod de gîndire care trebuie el însuşi judecat din punct de vedere „istoric". Ar însemna să nu înţelegem pe deplin natura şi semnificaţia metodei lui Va-

Scanned with CamScanner

sari dacă am echivala-o fără rezerve cu ceea ce înţelegm noi, ca oameni ai secolului al douăzecilea prin „metodă istorică";[81] dar nu am greşi mai puţin dacă, din perspectiva secolului al douăsprezecelea, am persevera în a sublinia doar lipsa lui de adecvare istorică, sau chiar am nega intenţia lui istorică.[82]

O caracteristică a concepţiei lui Vasari despre istorie, împărtăşită de contemporanii şi „tovarăşii săi de drum", este aceea că era dominată de două principii în esenţă eterogene care aveau să fie separate numai în cursul unei dezvoltări îndelungi şi laborioase (un proces, care, pentru că a venit vorba, poate fi remarcat în toate sferele străduinţei intelectuale). Pe de o parte se făcea resimţită nevoia expunerii fenomenelor în relaţiile lor tangibile în timp şi spaţiu; pe de altă parte se simţea nevoia unei interpretări a fenomenelor din punctul de vedere al valorii şi semnificaţiei lor. Astăzi am depăşit momentul separării acestor două principii (o separare realizată numai în secolele al optsprezecelea şi al nouăsprezecelea) şi ne place să credem că abordarea „istorică a artei" şi abordarea „teoretică a artei" reprezintă două puncte de vedere diferite în ceea ce priveşte metoda, dar în mod necesar legate între ele şi interdependente, în ceea ce priveşte ţelul final. Distingem o „istorie a artei" limitată la înţelegerea raporturilor ce se stabilesc între creaţiile individuale, de o „teorie a artei" care se preocupă într-un mod critic sau fenomenologic, de problemele generale ce sînt ridicate şi soluţionate de acestea. Şi tocmai pentru că sîntem conştienţi de o atare distincţie ne aflăm în situaţia de a

---

[81] Aceasta este opinia lui U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, 1905, p. 134.

[82] Aceasta s-a afirmat împotriva lui Scoti-Bertinelli, de către L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bologna, 1926, p. 118 şi urm. De curînd R. Krautheimer, „Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, p. 49 şi urm., a discutat locul lui Vasari în dezvoltarea istoriei artei; dar acest valoros articol a apărut prea tîrziu pentru a mai fi luat în considerare aici.

Scanned with CamScanner

contempla o sinteză care în ultimă instanţă ar reuşi să interpreteze procesul istoric acordînd importanţa cuvenită „problemelor artistice", şi, invers, să evaluăm „problemele artistice" din punct de vedere istoric.

Pe de altă parte — privită din punctul nostru de vedere — concepţia lui Vasari constă dintr-o îmbinare a două principii antitetice care nu erau încă recunoscute ca atare: ea îmbină un pragmatism ce încearcă să explice fiecare fenomen individual drept efectul unei cauze — considerînd întregul proces al istoriei drept o succesiune de fenomene, fiecare „motivat" de unul precedent — cu un dogmatism ce postulează o „regulă a artei" absolută sau perfectă (*perfetta regola dell'arte*)[83] considerînd fiecare fenomen individual drept o încercare mai mult sau mai puţin reuşită de a se conforma acestei reguli. Ca urmare a acestei îmbinări, construcţia istorică a lui Vasari nu putea fi decît o teleologie. El se vedea obligat să interpreteze întreaga succesiune de performanţe individuale drept o succesiune a încercărilor de a se apropia cît mai mult cu putinţă de acea *perfetta regola dell'arte*, ceea ce înseamnă că era obligat să acorde lauda şi blamul său fiecărei performanţe individuale în conformitate cu gradul de *perfezione* pe care îl atinsese aceasta.

Nu ne putem aştepta ca o asemenea concepţie asupra istoriei artei, atunci cînd e aplicată la „perioade" şi „stiluri" să rezolve contrastul dintre „valoros" şi „lipsit de valoare" printr-o simplă deosebire de esenţă; să renunţe la ruptura categorică dintre arta „medievală" şi cea a „Renaşterii" în favoarea unui concept modern care să marcheze deosebirile în cadrul unei continuităţi; şi să înţeleagă fiecare fenomen individual pornind

---

[83] *Vasari*, II, p. 95: „...non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria, che, *se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte*, non hanno meritato l'opere stesse" („...trebuie să ne arătăm binevoitori cînd vorbim de ei şi să le arătăm mai multă preţuire decît au meritat operele lor în sine, *dacă ar fi să le evaluăm după criteriul perfecţiunii artei*").

de la propriile sale premise în loc de a-l măsura prin raportare la standardul absolut al unei *perfetta regola*. Totuşi interpretarea istoriei de tip vasarian a fost necesară pentru a face posibilă naşterea — deşi oarecum într-un mod ocolit — a ceea ce ne-am obişnuit să numim conceptul justiţiei istorice, pentru că dualitatea motivelor pînă atunci neobservată care excludea distincţia netă între abordarea istorică şi cea teoretică urma neapărat să conducă spre o contradicţie făţişă. Dacă, pe de o parte se evalua fiecare performanţă artistică aplicînd criteriul unei *perfetta regola*, în timp ce pe de altă parte realizarea ultimă a acestei „perfecţiuni" presupunea se pare o succesiune continuă de performanţe individuale, fiecare reprezentînd un pas pe o cale prestabilită, în mod inevitabil se ajungea la considerarea fiecărui asemenea pas drept o „îmbunătăţire" (*miglioramento*)[84] mai mult sau mai puţin semnificativă. Cu alte cuvinte, *nivelul general de realizare în fiecare moment dat* (de pildă, după opinia lui Vasari, zero-ul absolut pe care l-a reprezentat Evul Mediu) trebuia *recunoscut drept un criteriu secundar* de evaluare, potrivit căruia opera de artă individuală, oricît de departe de „perfecţiune", apărea, relativ vorbind, ca meritorie. Criteriul acelei „perfetta regola", a ajuns, inevitabil, să fie suplimentat de criteriul *„natura di quei tempi"*: trebuia în mod necesar ţinut seama de faptul că o condiţie istorică dată îi impunea fiecărui artist limite insurmontabile şi că, deci, operei sale trebuia să i se atribuie o valoare pozitivă din punct de vedere istoric chiar şi dacă trebuia condamnată din punctul de vedere al dogmei estetice.

Putem astfel înţelege ceea ce a părut surprinzător la o primă vedere: cei mai înverşunaţi adversari ai stilului gotic şi-au dat primii seama de necesitatea recunoaşterii unor valori relative la opere ce păreau total lipsite de valoare în sens absolut; după cum putem înţelege că exact ostilitatea care, precum am văzut, a produs prima

[84] Vezi, în locul a nenumărate alte pasaje, cel citat la nota 126

Scanned with CamScanner

caracterizare stilistică a artei medievale, a produs şi prima ei evaluare istorică. Dar mai putem înţelege şi faptul că această primă evaluare istorică a stilului gotic tindea să apară sub forma unei justificări: o justificare pentru bietul artist care nu putea produce ceva mai bun în perioada sa, şi o justificare pentru bietul istoric care trebuie să fie pregătit să ia în considerare, şi chiar să acorde recunoaştere unor asemenea construcţii, statui şi picturi imperfecte.

Chiar şi Vasari, care vădea un antagonism extrem faţă de gotic, conferă calde preţuiri unei întregi serii de monumente de artă şi arhitectură din perioada de apogeu şi din perioada tîrzie a Evului Mediu.[85] A fost de aceea acuzat de „inconsecvenţă uluitoare" ce nu-şi putea găsi explicaţia decît în patriotismul său;[86] dar această inconsecvenţă apare numai în măsura în care însuşi fundamentul gîndirii sale artistic-istorice este contradictoriu privit din unghiul nostru de vedere. Atunci cînd îşi exprimă aprobarea pentru o serie de construcţii gotice, deşi dezaprobă arhitectura gotică în general, el nu este mai puţin consecvent decît atunci cînd, referindu-se la mulţi pictori şi sculptori premergători, afirmă că operele acestora — deşi „noi modernii nu le mai putem numi în nici un caz frumoase" — erau „remarcabile pentru vremea lor" contribuind fiecare în felul său la reînvierea interesului pentru arte.[87] Se cere însă remarcat faptul că aprecierile sale, cînd nu se referă la creaţiile de mare valoare ale propriei epoci, sînt în acelaşi timp relative şi absolute; iar acolo unde în mod excepţional Vasari recunoaşte că o operă anterioară şi anume cupola şi lanterna Catedralei din Florenţa

---

[85] *Frey*, p. 486: „.... fece Arnolfo il disegno et il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore ..." Vezi, de pildă, şi *Frey*, p. 109, cu privire la Santa Maria in sul Monte, sau *Frey*, p. 106, cu privire la Santi Apostoli şi relaţia sa cu Brunelleschi.

[86] *Frey*, p. 71, nota 48

[87] Vezi, de pildă, pasajul referitor la măiestria de desenator a lui Cimabue (citat mai sus, p. 229) sau pasajele asupra perfecţionării arhitecturii scrise de Arnolfo di Cambio (citat mai jos, notele 124 şi 126).

Scanned with CamScanner

este „fără egal" nu uită să sublinieze faptul că are de a face cu un caz aparte: „oricum, nu trebuie să deducem desăvîrşirea întregului din valoarea şi perfecţiunea unui unic detaliu".[88] Se poate vorbi de o contradicţie numai din punctul nostru de vedere şi nu din acela al secolului al şaisprezecelea, atunci cînd acelaşi autor care într-un pasaj îşi exprimă preţuirea faţă de macheta Catedralei oferită de Arnolfo di Cambio, ca fiind ceva ce (ţinînd seama de criteriile perioadei) nu poate fi „lăudată îndeajuns", îl acuză în alt pasaj pe acelaşi Arnolfo, cît şi pe contemporanul său mai tînăr, Giotto, de tot acel amestec de stiluri şi pervertire a proporţiilor care reprezintă (potrivit cu *perfetta regola dell'arte*) însăşi natura goticului. Acest amestec şi această pervertire nu puteau fi evitate înainte ca „gran Filippo Brunelleschi" să fi redescoperit măsurătorile şi ordinele clasice.[89] Si, potrivit lui Vasari, nici măcar Brunelleschi nu poate pretinde de

---

[88] Citat la nota 90

[89] *Vasari*, II, 103: „Perchè prima con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, così nelle colonne tonde, come ne'pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro" („Pentru că odată cu studiul şi hărnicia marelui Filippo Brunelleschi, arhitectura şi-a recăpătat mai întîi măsurile şi proporţiile anticilor, în coloanele rotunde şi în pilaştri cu secţiunea pătrată precum şi în ornamentaţiile de la colţuri făcute atît din piatră necioplită cît şi din piatră şlefuită; şi atunci s-a putut distinge un ordin de altul şi diferenţa dintre ele a devenit evidentă"). În propria sa *Viaţă* (*Vasari*, II, p. 328) el afirmă că înainte de epoca sa arhitectura o luase complet razna şi că oamenii cheltuiseră o groază de bani în mod necugetat, „facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con triste disegno, con stranissime invenzioni, con dizgraziatissima grazia, e con peggior ornamento" („ridicînd clădiri fără nici o ordine, după o metodă nesocotită după nişte planuri jalnice, cu inventii cît se poate de stranii, cu o graţie total disgraţioasă, şi cu ornamente încă şi mai dubioase"). Mai tîrziu, lăudindu-l din nou pe Brunelleschi pentru redescoperirea ordinelor antice, Vasari adaugă faptul că realizarea lui Brunelleschi era cu atît mai importantă pentru că „ne'tempi suoi era la maniera Tedesca in venerazione per tutta Italia e dagli artefici vecchi exercitata" („pe vremea sa maniera germană era venerată pe întreg cuprinsul Italiei şi practicată de meşterii vechi"). În prima ediţie a lucrării *Vieţile*, lista acestor orori continuă

Scanned with CamScanner

a fi atins acea calitate denumită *perfezione*, de vreme ce după el arta s-a ridicat la un nivel încă şi mai înalt de măiestrie.[90]

Vasari — şi lucrul este cît se poate de semnificativ — a recunoscut el însuşi această relativitate de un gen aparte. De pildă în Prefaţa la Partea a doua, citim: „Deci, maeştrii care au trăit la vremea aceea, prezentaţi de mine în Prima parte a cărţii, merită a fi preţuiţi şi a li se arăta stima îndreptăţită de operele lor chiar şi numai dacă ţinem seama — lucru care este valabil şi pentru operele arhitecţilor şi pictorilor din acele vremi — că nu primiseră nici un ajutor din partea epocii precedente fiind nevoiţi să-şi găsească singuri calea; şi un început, oricît de neînsemnat ar fi, merită întotdeauna să i se acorde toată preţuirea".[91]

---

să includă Catedrala din Florenţa şi Santa Croce (*Vasari*, II, p. 383); în cea de a doua ediţie, aceste construcţii au fost transferate în *Viaţa lui Arnolfo di Cambio*, nou inclusă (vezi mai jos, p. 284) şi deci şterse de pe lista neagră.

[90] *Vasari*, II, p. 105: „Nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamo già perfette, perchè veduto poi meglio in quest'arte, mi pare poter regionevolmente affermare, che la mancava qualcosa. E sebbene e'v'è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, ne per avventura si fara in quei che verrano, come verbigrazia la lanterna della cupola di S. Maria del Fiore, e per grandezza essa cupola ...: pur si parla universalmente in genere, e non si debbe della perfezione e bontà d'una cosa sola argumentare l'eccellenza del tutto" („Oricum, ele [operele generaţiei lui Brunelleschi] pot fi numite cu deplină certitudine frumoase şi izbutite. Încă nu le denumesc perfecte pentru că mai tîrziu s-au văzut lucruri mai bune în această artă şi îmi face impresia că pot afirma cu îndreptăţire că le lipsea ceva. Şi deşi se află în ele unele părţi atît de miraculoase încît în vremea noastră nu s-a realizat ceva mai bun şi s-ar putea să nu se realizeze nici în viitor, cum ar fi de pildă lanterna cupolei de la Santa Maria del Fiore, şi, în privinţa dimensiunilor, cupola însăşi...: şi totuşi vorbim în mod generic şi universal, şi nu trebuie să deducem desăvîrşirea întregului din reuşita şi perfecţiunea unui singur lucru")

[91] *Vasari*, II, p. 100: „Laonde que' maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi nella prima parte, meriterrano quella lode, e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, purchè si consideri, come anche quelle degli architetti e de' pittori de que' tempi, che non ebbono innanzi ajuto ed ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, e degno sempre di lode non piccola".

Scanned with CamScanner

Şi poate chiar şi mai clar: „Nici n-aş vrea să ajungă cineva să-şi închipuie că sînt atît de lipsit de har şi am o putere de judecată atît de redusă încît să nu ştiu că operele lui Giotto, Andrea Pisano, Nino, şi a tuturor celorlalţi, pe care i-am inclus în Prima parte pe criteriul similitudinii de manieră, dacă le comparăm cu operele celor care au creeat după ei, nu merită laude extravagante şi nici măcar moderate; sau să-şi închipuie că nu mi-am dat seama de aceasta atunci cînd i-am lăudat. Dar oricine ia în considerare caracterul acelor timpuri, penuria de meşteri şi dificultatea de a găsi ajutoare bune, le va socoti nu doar frumoase, aşa cum le-am numit eu, ci de-a dreptul miraculoase . . ."[92]

În fine, la sfîrşitul propriei sale *Vieţi*, găsim cîteva propoziţiuni care, ţinînd seama de însuşi locul unde apar, trebuie considerate ca o declaraţie ultimă asupra convingerilor sale: „Nu ştiu ce le-aş putea răspunde celor care vor avea poate impresia că am supraestimat pe vreun maestru, fie vechi fie modern şi care, comparîndu-i pe cei vechi cu cei moderni, ar putea rîde de primii, afară de faptul că întotdeauna am intenţionat să nu preţuiesc în mod absolut, ci aşa cum se spune, relativ (*non semplicemente ma, come s'usa dire, secondo chè*), ţinînd seama de timp, loc şi alte împrejurări similare; şi la drept vorbind deşi Giotto, de pildă, a fost foarte lăudat la vremea sa, nu ştiu ce s-ar fi putut spune despre el, ca şi despre alţi vechi maeştrii, dacă ar fi trăit pe vremea lui Buonarotti; cît despre oamenii din epoca de faţă, care a atins punctul culminant al perfecţiunii, nu s-ar

---

[92] *Vasari*, II, p. 102: „Ne voglio che alcuno creda che io sia si grosso, ne di si poco giudicio, che io non conosca, che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho messi insieme nella prima parte, se elle si compareranno a quelle di color, che dopo loro hanno operato, non merieranno lode straordinaria ne anche mediocre. Ne è che io non abbia cio veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considerarà la qualità di que' tempi, la carestia degli artefici, la difficultà de' buoni ajuti, le terrà non belle come ho detto io, ma miracolose". În privinţa epitetului „miracolose", vezi, de pildă, pasajul citat la nota 90.

Scanned with CamScanner

afla în această situaţie dacă predecesorii lor n-ar fi fost aşa cum au fost".[93]

A trebuit să treacă oarecare vreme ca această recunoaştere defensivă să se transforme în postulatul pozitiv al justiţiei istorice.[94] Totuşi distincţia clară pe care o face Vasari între „frumos" şi „miraculos" şi pledoaria sa continuă pentru acel *secondo chè* istoric — nu mai e cazul să adăugăm că termenul este împrumutat distincţiei operate de scolastică între *simplicter* sau *per se* şi *secundum quid*, adică între „aserţiunea în absolut" şi „aserţiunea prin raportare la ceva" — ne îngăduie să vedem de ce cadrul său gotic este, într-un fel, mai puţin paradoxal decît păruse la prima vedere. Totuşi pentru a-l înţelege pe deplin, trebuie să mergem puţin mai departe. La urma urmelor s-a făcut

---

[93] *Vasari*, VII, p. 726: „A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni o vecchi o moderni troppo lodato e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo chè, e avuto rispetto ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostanze. E nel vero, come che Giotto fusse, poniamo caso, ne' suoi tempi lodatissimo: non so quello, che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se fussi stato al tempo del Buonarroto — oltre che li uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbono nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel, che furono, innanzi a noi" (citat în L. Venturi, *op. cit.*, p. 118).

[94] Postulatul justiţiei istorice este explicit formulat în Introducerea lui Giovanni Cinelli la volumul lui Francesco Bocchi *Le Bellezze della Città di Firenze*, Firenze, 1677, p. 4: „Onde per il fine stesso della Legge, cioè di dare '*ius suum unicuique*', siccome non istimerò bene le cose ordinarie doversi in estremo lodare, così io non potrò anche sentir biasimare il disegno di Cimabue benchè lontano dal vero, ma devesi egli molto nondimeno commendare per esser stato il rinuovatore della pittura" („Astfel, ţinînd seama de însăşi *la raison d'être* a legii, pentru a da *ius suum unicuique*, nu consider că s-ar cuveni să aduci laude nemăsurate unor lucruri comune; dar ascultînd de acelaşi principiu refuz să acord atenţie acelora care critică desenul lui Cimabue deşi este departe de ceea ce ar trebui să fie; se cuvine, totuşi, să-l lăudăm mult pe acesta pentru a fi fost reformatorul picturii"). Însuşi faptul de a fi cerut să i se facă dreptate lui Cimabue, a fost, fără îndoială, dictat de aceleaşi considerente care l-au împins pe Vasari să conceapă un cadru „istoric" pentru ceea ce el socotea a fi un desen de Cimabue.

Scanned with CamScanner

un pas considerabil de la acceptarea neentuziastă a antichităţilor gotice pînă la crearea spontană a unei opere în manieră gotică, şi nici chiar principiul de *conformità* nu explică îndeajuns micul nostru monument.

Construind *Tiburio*-ul din Milano artiştii au fost confruntaţi cu problema conservării unităţii stilistice — atunci cînd un nou turn este adăugat unui anume naos — sau altfel spus, cu problema armonizării a două elemente, unul vechi şi altul nou, omogene însă în privinţa mediului. Vasari şi-a pus problema producerii unităţii stilistice adăugînd un nou cadru unei schiţe date, cu alte cuvinte, armonizînd două elemente, unul vechi şi altul nou, eterogene însă în privinţa mediului. În cazul *Tiburio*-ului, aşa cum aflăm din izvoare, problema era în mod exclusiv o chestiune de corespondenţe formale; se urmărea ca stilul noului *Tiburio* să fie tot atît de gotic ca şi cel al vechiului naos. Arta lui Cimabue, totuşi, potrivit lui Vasari însuşi, nu era gotică ci „bizantină" („deşi el [Cimabue] i-a imitat pe aceşti greci, a dus arta la mare perfecţiune");[95] faptul că Vasari nu era în primul rînd interesat de realizarea acelei *conformità* stilistice, apare evident tocmai din împrejurarea că nu s-a sfiit să împodobească arcul portalului său medievalizant cu una din propriile sale xilogravuri, plasată într-un cartuş cît se poate de modern.

Ideea că un desen de Cimabue se înscrie ca de la sine într-un cadru medieval este deci fundamental diferită de ideea că o biserică gotică ar trebui să fie continuată cu un turn gotic; ea nu implică postulatul uniformităţii optice în limitele unei opere de artă date, ci postulatul uniformităţii spirituale în limitele unei perioade date — o uniformitate care să transcendă nu numai diversitatea mediilor (reprezentarea figurativă şi decorarea arhitecturală) dar şi diversitatea stilurilor („gotic" şi „bizantin"). Acest postulat — mai de-

[95] *Frey*, p. 392: „.... se bene imitò quei greci, aggiunse molta perfezione all'arte ..."

grabă istoric decît estetic — a fost de fapt principiul călăuzitor al *Vieţilor* lui Vasari, unde arhitectura, sculptura şi pictura sînt arătate în dezvoltarea lor *pari pasu* şi sînt, pentru prima dată, aduse la un numitor comun. Vasari a fost primul[96] care a afirmat că aceste trei arte sînt fiice ale unui singur părinte, „arta desenului", *commune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura*,[97] şi altfel nu numai că a investit noţiunea de „desen" cu un nimb ontologic (căruia succesorii săi, printre care Federico Zuccari, şi purtătorii de cuvînt ai multor academii, aveau să-i adauge şi unul metafizic)[98] ci a şi stabilit ceea ce putem accepta ca de la sine înţeles: unitatea lăuntrică a artelor denumite de noi vizuale, sau chiar şi mai concis a Artelor Frumoase.

Firește, Vasari recunoaşte o oarecare ierarhie în cadrul triadei. Pentru el, ca şi pentru majoritatea predecesorilor şi contemporanilor săi, arta non-imitativă a arhitecturii este ceva mai bine situată prin raport cu artele reprezentanţionale; iar ca pictor, s-a simţit obligat să soluţioneze vechea dispută dintre sculptură şi pictură în favoarea celei de a doua.[99] Dar nu a arătat niciodată nici cea

---

[96] Ideea potrivit căreia, în ciuda acestor diferenţe, sculptura şi pictura sînt „arte surori" şi ar trebui să treacă peste certurile de familie, urcă înapoi în timp pînă la Alberti, fiind promovată atît de Benedetto Varchi (adresantul scrisorii citate la nota 99), cît şi de Vasari însuşi. Dar nimeni înaintea lui Vasari n-a subliniat — şi într-o anumită măsură n-a explicat — unitatea inerentă a celor trei „arte vizuale" şi nici nu s-a ocupat de ele într-o singură carte.

[97] *Frey*, p. 103 şi urm. Întregul pasaj asupra *disegno*-ului (*Frey*, pp. 103—107) nu este încă inclus în prima ediţie din 1550 şi a fost inserat (potrivit lui Frey, la instigarea şi cu ajutorul lui Vincenzo Borghini) în Introducerea la ediţia a doua din 1568. Totuşi, Vasari caracterizează desenul drept „părintele" celor trei arte încă din 1546 (Scrisoare către Benedetto Varchi, citată în nota 99).

[98] Vezi E. Panofsky, *Ideea* (Studien der Bibliothek Warburg V), Leipzig und Berlin, 1924, pp. 47 şi urm., 104. [Vezi, de asemenea, traducerea românească datorată Ameliei Pavel şi apărută la Bucureşti, Editura Univers, 1975].

[99] G. Bottari şi S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1822—1825, p. 53 (arhitectura superioară picturii şi sculpturii), şi p. 57: „E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti ed essendo il dipin-

Scanned with CamScanner

mai mică ezitare în convingerea că toate Artele Frumoase se bazează pe același principiu creator, și deci, cunosc o dezvoltare paralelă. Fidel spiritului Introducerii sale — unde arhitectura, sculptura și pictura sînt tratate pentru prima oară într-o unică dizertație — el se referă la ele în mod constant prin expresia *queste tre arte*, le acordă o atenție egală reprezentanților respectivi și subliniază fără încetare uniformitatea destinului lor istoric. Cadrul „gotic" al lui Vasari și-ar găsi o explicație deplină dacă am putea dovedi că stilul figurativ al unui desen de Cimabue și stilul arhitectural pe care-l arborează cadrul său ocupă același *locus* în concepția lui Vasari asupra istoriei.

După cum bine se știe, această concepție asupra istoriei se bazează pe o teorie a evoluției potrivit căreia „progresul" istoric al artei și culturii trece prin trei faze (*età*) predeterminate și, deci, tipice[100]: o primă etapă primitivă, în care cele trei arte se află în faza copilăriei lor[101] și s-ar putea spune

---

gere e disegnare più nostro che loro"; traducerea germană în E. Guhl, *Künstlerbriefe*, Ed. a 2-a, Berlin, 1880, I, p. 289 și urm.

[100] *Vasari*, II, p. 96: „... giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste Arti, le quali da uno umile principio vadano a poco a poco migliorando, e finalmente pervengano al colmo della perfezione. E questo me lo fa credere il vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altra facultà; che per essere fra tutte le Arti liberali un certo chè di parentado, è non piccolo argumente che e'sia vero" („... socotesc că ține de natura proprie și specifică a acestor arte să continue să se amelioreze încetul cu încetul pornind de la un început umil ca în cele din urmă să ajungă la culmea perfecțiunii; și sînt convins de aceasta văzînd că aproape același lucru s-a petrecut cu celelalte domenii, argument care nu e lipsit de semnificație în sprijinul unui atare adevăr ținînd seama de faptul că există un gen de înrudire între toate artele liberale").

[101] *Vasari*, II, p. 103: „Ora poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre Arti, e cavatele dalla fanciulezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorata ogni cosa" („Și acum cînd am înțărcat aceste trei arte, dacă mă pot exprima astfel, și le-am crescut pînă le-am scos din stadiul copilăriei, ajungem la cea de a doua vîrstă a lor, în care se remarcă un progres vădit în toate privințele").

Scanned with CamScanner

că există doar sub forma unei schiţe primare (*abozzo*);[102] o a doua etapă, de tranziţie, ce poate fi comparată cu adolescenţa, în care s-au făcut paşi însemnaţi înainte dar care nu poate încă atinge perfecţiunea absolută;[103] şi, în fine, o etapă a deplinei maturităţi în care arta „a atins culmi atît de înalte încît eşti mai degrabă înclinat să te temi de un declin decît să speri în continuarea înaintării".[104]

O idee predilectă a istoriografilor clasici — o idee care, în paranteză fie spus, a supravieţuit de-a lungul Evului Mediu în numeroase variante — a fost aceea că evoluţia unui stat sau a unei naţiuni corespunde vîrstelor omului.[105] Pentru a ajunge la sistemul său de periodizare, Vasari nu a trebuit decît să înlocuiască conceptul de stat sau naţiune prin conceptul de cultură intelectuală şi în mod

---

[102] *Vasari*, II, p. 102.

[103] *Vasari*, II, p. 95.

[104] *Casari*, II, p. 96.

[105] Vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277 şi urm. O cercetare sistematică a diverselor forme în care perioadele istorice erau comparate cu vîrstele omului este cu atît mai necesară cu cît dizertaţia lui J. A. Kleinsorge, *Beiträge zur Geschichte der Lehre vom Parallelismus der Individual- und Gesamtentwicklung*, Jena, 1900, este destul de nesatisfăcătoare. Istoricii clasici aplică această comparaţie (socotită încă de pe vremea lui Critolaus ca de la sine înţeleasă) statului roman; autorii creştini (în măsura în care vorbesc în numele lor, în loc, asemeni lui Lactantius, să se refere la autorii romani cu intenţii polemice), o aplică întregii lumi, „creştinătăţii" (astfel, de pildă, „Cronica lumii" scrisă de saxoni, *Mon. Ger. Dtsch. Chroniken*, II, p. 115) sau bisericii. Astfel, Opicinus de Canistris [vezi acum R. Salomon, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, London, 1936, pp. 185 şi urm., 221 şi urm.] susţine că de pe vremea Sft-ului Petru pînă la primul milenar guvernaseră două sute de papi, primii cincizeci reprezentînd *pueritia* bisericii; al doilea grup de cincizeci, *iuventus*; al treilea, *senectus*; iar ultimii cincizeci *senium*. Divizarea vieţii omeneşti în pătrare, preferată în general din pricina corespondenţei cu anotimpurile anului, cu elementele şi umorile (vezi F. Boll, „Die Lebensalter", *Jahrbücher für das klassische Altertum*, XVI, 1913, p. 89 şi urm.), poate fi realizată fie numai prin subdivizarea vîrstei de mijloc în *adolescentia* şi *maturitas* sau *iuventus*, fie prin subdivizarea bătrineţii în *senectus* şi *senium*.

Scanned with CamScanner

particular artistică; şi chiar şi în această privinţă istoricii romani îi oferiseră un punct de plecare.[106] Ştim de fapt numele autorului căruia Vasari pare să-i fie profund îndatorat: L. Annaeus Florus, al cărui *Epitome rerum Romanarum* a fost publicat într-o traducere italiană în 1546. Florus periodizează istoria romană în următorul mod: „Dacă i-am compara pe romani cu o fiinţă omenească şi le-am trece în revistă întreaga viaţă, cum au început să existe, cum au crescut, cum au atins, să spunem, înflorirea maturităţii şi cum ulterior au îmbătrînit cumva, putem descoperi patru etape sau vîrste. Prima vîrstă, care a durat circa două sute cincizeci de ani şi-au petrecut-o sub regi luptîndu-se cu vecinii, rămînînd în jurul mumei lor; această perioadă ar reprezenta copilăria. Următoarea vîrstă se extinde pe încă alţi două sute cincizeci de ani, de la consulatul lui Brutus şi Collatinus la cel al lui Appius Claudius şi Quintus Flavius, perioadă în care ei au cucerit Italia; aceasta a fost cea mai activă atît cu referire la oameni cît şi la arme, şi deci poate fi denumită adolescenţă. Urmează apoi cele două sute de ani pînă la Augustus în care au supus întreaga lume; aceasta reprezintă tinereţea imperiului şi s-ar putea spune maturitatea sa plină de vigoare. De la Augustus pînă în zilele noastre au trecut ceva mai puţin de două sute de ani. În acest răstimp s-ar putea spune că [poporul roman] a îmbătrînit şi şi-a pierdut vigoarea, din pricina lipsei de energie de care au dat dovadă împăraţii — dacă nu cumva se va dovedi că vigoarea lor va renaşte sub conducerea lui Tra-

---

[106] Velleius Paterculus, de pildă, notează în concluzia primei părţi a lucrării *Historia Romana* (I, 17), unde se pronunţă asupra scurtimii fiecărui stadiu de înflorire: „Hoc idem evenisse grammaticis, plastis, pictoribus, sculptoribus quisquis temporum institerit notis, reperiet, eminentiam cuisque operis artissimis temporum claustris circundatam" („Oricine acordă atenţie trăsăturilor distinctive dintre perioade va descoperi că acelaşi lucru este adevărat în privinţa filologilor, sculptorilor, pictorilor şi cioplitorilor, cu alte cuvinte, că în fiecare gen de strădanie marea realizare este restrînsă la nişte graniţe temporale extrem de înguste")

Scanned with CamScanner

ian, aşa încît imperiul îmbătrînit să reînvie ca prin miracol ca şi cum şi-ar redobîndi tinereţea".[107]

Oricum, comparînd părerile lui Vasari cu acelea ale lui Florus (şi ale altor istorici romani de la Sallustius pînă la Lactantius),[108] ne izbeşte o deosebire crucială. Acolo unde Florus şi Sallustius acceptă în mod logic ca tot ce este definit prin *robusta maturitas* a bărbăţiei să treacă în decrepitudinea bătrîneţii şi acolo unde Lactantius vede această bătrîneţe ca fiind succedată de o a doua copilărie şi în cele din urmă de moarte, Vasari duce paralela dintre procesul istoric şi vîrstele omului numai pînă la „perfecţiunea" maturităţii; din cele

---

[107] *Epitome rerum Romanarum*, Prefaţa; vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 277: „Siquis ergo populum Romanum quasi hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit, utque adoleverit, ut quasi ud quendam iuventae florem pervenerit, ut postea velut consenuerit, quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit, prope ducentos quinquaginta per annos, quibus circum ipsam matrem suam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius infantia. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Quintum Flavium consules ducentos quinquaginta annos patet: quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris armisque incitatissimum: ideo quis adolescentiam dixerit. Dehinc ad Caesarem Augustum ducenti anni, quibus totum orbem pacavit. Haec iam ipsa iuventa imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti: quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movet lacertos et praeter spem omnium senectus imperii, quasi reddita iuventute, revirescit".

[108] *Div. Inst.*, VII, 15, 14 şi urm. (*Corp. Script. Eccles. Lat.*, IX, 1890, p. 633). Lactantius se referă în periodizarea sa la Seneca (faţă de care s-ar putea să fie îndatorat şi Florus); dar nu există dubii că este puternic influenţat de Sallustius, potrivit căruia declinul Imperiului roman datează de la subjugarea finală a Cartagenei. Teoria explică în mod evident faptul că în timp ce Lactantius, plasează — ca şi Seneca — „începutul maturităţii" la sfîrşitul războaielor punice, susţine totuşi că *prima senectus* îşi derivă originea din chiar acest eveniment. Desigur pe el nu-l interesează problema periodizării ca atare; de fapt îl preocupă numai să demonstreze ideea potrivit căreia înşişi istoricii păgîni recunoscuseră declinul inevitabil al Imperiului roman. Vezi interesantul articol al lui F. Klinger, „Ueber die Einleitung der Historien Sallusts", *Hermes*, LXIII, 1928, p. 165 şi urm.

Scanned with CamScanner

patru etape ale vieţii descrise de Florus (*infantia, adolescentia, maturitas, senectus*), el nu recunoaşte decît cele trei ascendente.

O evitare asemănătoare a urmărilor pesimiste generate de comparaţia cu vîrstele omului se remarcă şi la alţi autori; dar acolo unde apare, este întotdeauna explicabilă prin motive speciale. Cînd Tertullian şi Sf. Augustin, de pildă, se feresc să extindă paralela biologică dincolo de stadiul maturităţii, Tertullian face aceasta pentru că potrivit concepţiei lui perioada „paracletană" reprezintă o perfecţiune perpetuă; iar Sf. Augustin pentru că el nu poate concepe că dezvoltarea Cetăţii Domnului va conduce vreodată spre vîrsta înaintată sau chiar moarte.[109]

Atunci pe ce s-a bizuit Vasari cînd a negat — sau cel puţin a ignorat — un declin cerut de natură? Răspunsul este că şi gîndirea sa istorică era determinată de o dogmă, deşi nu de una teologică. Era determinată de convingerea de nezdruncinat a umanistului potrivit căreia civilizaţia clasică fusese distrusă prin violenţă fizică şi oprimare bigotă dar cu aproape o mie de ani mai tîrziu „re-născuse" în redeşteptarea spontană reprezentată de *età moderna*. Pentru Vasari şi contemporanii săi era evident imposibil să se pună de acord această convingere cu noţiunea îmbătrînirii şi morţii naturale — exact aşa cum le era imposibil să conceapă ideea unei alternanţe ciclice între mari perioade de înălţare şi cădere (idee care avea să mijească într-un mod aproape vizionar în mintea lui Giordano Bruno,[110] şi să se cristalizeze sub forma unei teorii închegate în faimoasa doctrină a lui Giovambattista Vico cu privire la *corsi*

---

[109] Vezi Kleinsorge, *op. cit.*, pp. 5, 9.

[110] Este caracteristic pentru Bruno faptul că ideile sale privitor la o mişcare ciclică a istoriei — departe de a pretinde statutul unei „legi istorice" obiective — rămîn în interiorul unei sfere mitice şi puternic afective. Adînc implîntate în pesimismul său funciar, sînt puse în legătură cu simboluri egiptene sumbre (*Eroici Furori*, II, 1, vezi mai sus, p. 216 şi urm.) şi cu profeţii „ermetice" tenebroase (*ibidem*, II, 3, şi *Spaccio della Bestia trionfante* [*Opere italiene*, G. Gentile ed.], III, p. 180 şi urm.).

Scanned with CamScanner

și *ricorsi*).[111] În cazul în care civilizația clasică în general și arta clasică în special și-ar fi găsit sfîrșitul nu într-o catastrofă ci datorită îmbătrînirii, ar fi fost tot atît de absurd să le deplîngi dispariția pe cît ar fi fost să exulți la ideea reînvierii lor. Sîntem astfel martorii spectacolului remarcabil în care dogma teologică a Părinților bisericii și dogma umanistă a istoriografilor Renașterii au condus spre rezultate analoage: în ambele cazuri compararea perioadelor istorice cu vîrstele omului nu putea fi menținută decît în condițiile în care comparația se oprea la etapa maturității. Astfel Vasari a putut subordona ideea dezvoltării biologice și a declinului noțiunii de „progres" spiritual ce poate fi facilitat prin factori externi (de pildă, prin ambianța naturală, sau prin redescoperirea vestigiilor antice romane)[112] dar este în mod esențial condiționat de însăși „natura artelor".[113] Acest optimism care nu mai este bazat pe religie are totuși ceva îngrijorător de fragil. Așa cum aflăm din remarca lui Vasari, citată mai sus, în care se face referire la faptul că dezvoltarea atinsese un punct de unde „mai curînd te temi de o involuție decît nutrești speranțe pentru o avansare ulterioară"; Vasari era stăpînit de o presimțire tragică a unui declin inevitabil. Și printre rîndurile vestitului panegiric pe care îl face lui Michelangelo — unde afirmă că dacă ar fi posibil să compari picturile acestuia cu cele mai renumite picturi grecești sau romane, primele nu s-ar dovedi cu nimic mai prejos decît sculpturile sale[114] — mijește întrebarea: după realizările acestui *divino* ce se mai poate aștepta din partea altor artiști mai puțin înzestrați? Poate nu a fost total nepotrivit faptul că Vasari — reprezentantul tipic al unei perioade care deși la suprafață pare sigură pe sine era profund în-

---

111 Vezi mai cu seamă, B. Croce, *La Filosofia di Giovambattista Vico*, Bari, 1911, p. 123 și urm. (Versiune engleză de R. G. Collingwood, New York, 1913, Cap. 11) și M. Longo, *G. B. Vico*, Torino, 1921, p. 169 și urm.

112 Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 283.

113 Citat la nota 100.

114 *Vasari*, IV, p. 13 și urm.

Scanned with CamScanner

doită şi adeseori în pragul disperării— nu s-a simţit constrîns să dea răspuns acestei întrebări. Cel care transferă răspunderea pentru declinul civilizaţiei clasice asupra migraţiunii popoarelor şi a iconoclastului este scutit de obligaţia de a diagnostica maladia propriei sale epoci ca fiind una congenitală.

Oricare ar fi fost motivele care l-au împins să reducă cele patru stadii de creştere şi decădere la trei stadii de mişcare ascendentă, Vasari nu a fost capabil să încorporeze ideea unei dezvoltări cvasi-biologice presupusă a fi validă pentru toate procesele istorice, în acea teorie a catastrofei care explica un eveniment specific — anume, declinul cultural al „veacurilor întunecate" — prin caracterul distructiv al triburilor barbare şi antagonismul manifestat de creştinism faţă de imagini. Potrivit acestei formule de compromis, dezvoltarea în trei „etape" (*età*) s-a manifestat de două ori în arta europeană: mai întîi în Antichitatea clasică; în al doilea rînd la începutul Trecento-ului, în era „modernă". În Antichitate, (perioadă pentru care Vasari nu dispunea de numele arhitecţilor) prima *età* este reprezentată numai de sculptorii Canachus şi Calamis şi de pictorii „monocromatici"; a doua prin sculptorul Myron şi „pictorii în patru culori" Zeuxis, Polygnotus, şi Timanthes; a treia şi ultima, de Polyclitus, „ceilalţi sculptori ai veacului de aur", şi marele pictor Apelles.[115] În epoca modernă, totuşi, unde fiecare mediu putea fi ilustrat cu nume individuale, prima *età* începe cu Cimabue, cei trei Pisano, Giotto, şi Arnolfo di Cambio;[116] a doua, cu Jacoppo della Quercia, Donatello, Masaccio şi Brunelleschi; a treia — evidenţiindu-se prin apariţia „artistului universal" care excelează în toate cele trei „arte bazate pe desen" — este inaugurată

---

[115] Aranjamentul lui Schlosser din *Kunstliteratur*, p. 283 nu este pe deplin corect. Potrivit lui Vasari, Polygnotus aparţine celei de a doua *età*.

[116] Cu totul remarcabilă este Introducerea la *Life of Niccolo and Giovanni Pisani* (*Frey*, p. 643; citat în Benkard, *op. cit.*, p. 68).

Scanned with CamScanner

de Leonardo da Vinci, pentru a atinge punctul culminant cu Rafael şi mai cu seamă cu Michelangelo.

Această structură îndrăzneaţă şi frumoasă, nu era totuşi ferită de fisuri ce marcau tocmai acele puncte în care teoria creşterii şi decăderii naturale şi autonome intră în conflict cu teoria catastrofei externe. Una dintre aceste fisuri apare acolo unde Vasari concede că declinul artei clasice era determinat de condiţiile interne ce se făcuseră resimţite încă înainte de venirea barbarilor;[117] cealaltă, acolo unde îşi dă seama că răsturnarea bruscă a tendinţei coborîtoare, *rinascimento*-ul postmedieval, poate fi explicată numai prin ivirea neaşteptată a unor anumite personalităţi, care îşi fac apariţia, s-ar putea spune, printr-o intervenţie divină; şi tocmai la acest al doilea punct de răscruce ne vedem confruntaţi de Giovanni Cimabue care „prin vrerea Domnului s-a născut în anul 1240, pentru a aduce prima lumină în arta picturii".[118] „Este adevărat că îi mai copia încă pe greci"; dar „a perfecţionat arta în multe privinţe, pentru că a eliberat-o în mare măsură de maniera ei primitivă".[119] Şi în timp ce lui Giotto i-a revenit obligaţia de a „deschide larg uşile adevărului pentru generaţiile următoare",[120] iar lui Masaccio şi Paolo Ucello de a fi eliberatorii absoluţi şi adevăratele „călăuze spre cel mai înalt pisc".[121] Cimabue trebuie totuşi cinstit ca „primă cauză ce a pus în mişcare reînvierea picturii („la prima cagione della rinovazione dell'arte della pittura")[122].

La acelaşi punct nodal se află — ca arhitect — Arnolfo di Cambio. Aşa precum susţine Vasari,

---

117 *Frey*, p. 170, rîndul 23 şi urm.

118 *Frey*, p. 380.

119 *Frey*, p. 393, citat la p. 274.

120 *Frey*, p. 401 şi urm.

121 *Vasari*, II, p. 287. Chiar şi aici, merită semnalat că Vasari vede cele trei arte drept o unitate: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Paolo Ucello şi Masaccio, „eccelentissimi ciascuno nel genero suo", au eliberat arta de stilul ei simplist şi copilăresc.

122 *Frey*, p. 402.

Scanned with CamScanner

referindu-se la Cimabue, că stilul lui ce ţine încă de *maniera greca*, merită preţuirea pentru că reprezintă „un mare pas înainte în multe privinţe", tot aşa afirmă — folosind expresii aproape identice — cînd se referă la Arnolfo di Cambio, că deşi se află departe de Brunelleschi, adevăratul nimicitor al balaurului gotic,[123] „merită totuşi ca amintirea lui să fie sărbătorită cu multă afecţiune pentru că într-o perioadă atît de întunecată le-a arătat calea spre desăvîrşire celor care i-au urmat".[124] Aceasta înseamnă că, în opinia lui Vasari, Arnolfo di Cambio şi Cimabue, fiecare în parte, reprezentînd „vocea aceluia care strigă în deşert", marchează acelaşi punct în dezvoltarea profesiunilor lor, iar într-un pasaj formulează această paralelă între Arnolfo[125] cel care nu mai este pe deplin gotic, şi Cimabue care nu mai este pe deplin bizantin, într-o expresie ce echivalează cu o ecuaţie matematică: „Arnolfo", spune el, „a facilitat dezvoltarea artei arhitecturii în aceeaşi măsură în care Cimabue a favorizat progresul

---

[123] Vezi nota 89.

[124] *Frey*, p. 492: „Di questo Arnolfo hauemo scritta con quella breuità che si è potuta maggiore, la vita: perchè se bene l'opere sue non s'appressano a gran prezzo alla perfezzione delle cose d'hogi, egli merita nondimeno essere con amoreuole memoria celebrato, hauendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo se la via di caminare alla perfezzione" („Viaţa acestui Arnolfo am scris-o cu cea mai mare conciziune posibilă pentru motivul că deşi operele sale sînt la mare distanţă de perfecţiunea pe care o ating lucrurile azi, amintirea lui merită totuşi să fie sărbătorită cu multă afecţiune întrucît în mijlocul unui întuneric atît de dens, le-a arătat celor care au trăit după el calea pe care s-o urmeze spre desăvîrşire").

[125] Caracteristic este faptul că Vasari (poate pentru a plasa arta lui Arnolfo puţin deasupra „adevăratului" stil gotic) citează ca fiind contemporane sau chiar mai timpurii o întreagă serie de monumente care în realitate au fost ridicate la o dată ulterioară vieţii lui Arnolfo. Plasîndu-le înaintea lui Arnolfo, Vasari, se poate exprima fără reţinere spunînd „ele nu sînt nici frumoase nici într-o manieră aleasă, ci numai vaste şi magnifice". Certosa di Pavia, de pildă, a fost începută în 1396, Catedrala din Milano în 1386, San Petronio la Bologna, în 1390. Vezi *Frey*, p. 466 şi urm.

Scanned with CamScanner

picturii".[126] Îl vedem apoi condensînd acest paralelism istoric într-o relaţie directă de la magistru la învăţăcel[127], şi chiar transformîndu-l într-o colaborare reală în cazul Catedralei din Florenţa.[128]

Pentru Vasari, deci, Arnolfo este un Cimabue constructor iar Cimabue un Arnolfo pictor; şi aceasta ne oferă răspunsul ultim la întrebarea noastră. Dacă Vasari a intenţionat să-şi situeze desenul său semnat „Cimabue" într-un cadru „adecvat din punct de vedere stilistic" (şi faptul că s-a străduit în mod deosebit să facă aceasta cu un desen aparţinîndu-i lui „Cimabue" este perfect de înţeles ţinînd seama de respectul extrem de mare pe care-l avea faţă de acest „novator al artei"), atunci nu putea decît să conceapă „un cadru de tip Arnolfo" şi nu un cadru pur şi simplu gotic.

Nu mai este cazul să afirmăm că structura arhitecturală concepută astfel de Vasari poartă amprenta unor anacronisme neintenţionate. Arcul frînt al „portalului" — un motiv pe care l-a desenat probabil cu cea mai mare aversiune — este văduvit de vîrful propriu zis prin xilogravura pe care a aplicat-o deasupra. În ciuda croşeurilor şi ornamentelor terminale, turnuleţele au preluat o înfăţişare foarte non-medievală, deasupra unui pilastru toscan fiind plasată o piramidă legată de acesta printr-un soclu portant uşor curbat. În locul colonetelor gotice se înalţă pilaştrii puşi în valoare de un segment de zid. În fine, brîul, modelat într-o manieră clasic ortodoxă şi frînt cu vigoare deasupra capitelurilor

---

[126] *Frey*, p. 484: „Il quale Arnolfo, della cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura hauuto s'hauesse ...". Pentru această ecuaţie — care, aşa cum s-a menţionat, a fost perfect clarificată doar în a doua ediţie a *Vieţilor* şi a fost extinsă în cele din urmă aşa încît să-i includă şi pe Pisani ca sculptori, şi pe Andrea Tafi ca artist mozaicar — vezi Benkard, *op. cit.*, p. 67 şi urm.

[127] *Frey*, p. 484, rîndul 4 şi urm.

[128] *Frey*, p. 397, rîndul 34 şi urm.

Scanned with CamScanner

lasă impresia unei arhitrave „moderne" mai degrabă decît a unei *moulure* medievale: Vasari n-a putut merge atît de departe încît să extindă ornamentaţia vegetală a capitelurilor dincolo de ele, concepînd capitelul drept ceva ce aparţine în mod exclusiv elementului de susţinere şi nu drept ceva ce aparţine în egală măsură elementului de susţinere şi brîului adiacent. Lăsînd de o parte, totuşi, aceste anacronisme, ceea ce rămîne „gotic" în portalul simulat al lui Vasari — care, încadrînd în felul acesta prima pagină a *Libro*-ului său, poate fi interpretat drept o intrare triumfală în *Tempio del disegno Fiorentino* — este împrumutat de la acele clădiri pe care Vasari însuşi le-a atribuit lui Arnolfo di Cambio: Catedrala, *Badia Fiorentina*, Biserica de la Santa Croce.

Astfel cadrul „gotic" discret al lui Vasari stă martor, la o dată relativ timpurie, ivirii unei noi atitudini faţă de moştenirea Evului Mediu: el ilustrează posibilitatea de a interpreta opere de artă medievală fără a ţine seamă de mediu sau *maniera*, drept mostre ale „stilului perioadei". Este evident că atunci cînd Vasari şi-a extins eforturile imitative la însăşi inscripţie nu a fost atras de grafia gotică din punct de vedere estetic (aşa cum se întîmplase cu Lorenzo Ghiberti cînd a recurs la *lettere antiche* pentru inscripţia „Cassa di San Zanobi",[129] ci şi-a dat seama că însăşi forma literelor exprimă caracterul şi spiritul unei anumite faze a istoriei. Nelăsîndu-se influenţat de predilecţii personale, fără a avea nici o legătură cu problemele practice de finisare sau remodelare şi astfel total diferit de proiectele goticizante pentru faţada lui San Petronio sau pentru *Tiburio*-ul Catedralei din Milano, cadrul lui Vasari marchează primii paşi către o abordare strictă artistico-istorică ce (în contrast cu studiul docu-

[129] *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, ed. J. Schlosser, Berlin, 1912, I, p. 48: „Euui dentro uno epitaphyo *intaglato di lettere antiche* in honore del sancto".

Scanned with CamScanner

mentelor politice, juridice sau liturgice) se concentrează asupra vestigiilor vizuale şi înaintează, pentru a împrumuta expresia lui Kant, într-o manieră „dezinteresată". Cu cîteva sute de ani mai tîrziu, această nouă abordare, urmărind în exclusivitate conservarea, clasificarea şi interpretarea mărturiilor, avea să rezulte în relevee extrem de precise făcute în vederea restructurării bisericii Sf. Ioan din Lateran.[130] Ea avea să-şi arate roadele în lucrările marilor istorici din secolele al optsprezecelea şi al nouăsprezecelea, şi în ultimă instanţă, avea să imprime direcţia propriilor noastre studii.

Italia n-a depăşit niciodată evaluarea pur istorică a stilului gotic — poate cu excepţia acelui unic moment memorabil cînd aprecierea istorică deliberată a fuzionat cu preferinţa instinctivă la asemenea artişti precum Boromini şi Guarino Guarini. O mişcare „neo-gotică" generată de implusuri afective şi aspirînd spre producerea unui stil *sui juris*, sau încercarea eroică făcută de Carl Friedrich Schinkel de a ajunge la o sinteză crea-

---

[130] Vezi Cassirer, *op. cit.* Trebuie să fim de acord cu F. Hempel (*Francesco Boromini*, Wien, 1924, p. 112) în privinţa atribuirii desenelor pentru tabernacolul Sf. Ioan din Lateran (Cassirer, Fig. 2—4) lui Felice della Greca. În altă ordine de idei el merge prea departe cînd afirmă că desenul cel mare al zidului naosului cu frescele sale (Cassirer, Fig. 8 şi Planşa) nu era altceva decît „schiţa obişnuită de releveu". Cassirer indică în mod corect că o reproducere a frescelor de la începutul secolului al cincisprezecelea — o reproducere atît de fidelă încît ne permite să le datăm cu o toleranţă de zece sau cinsprezece ani — ar fi fost cu totul inutilă scopului remodelării arhitecturii şi nu poate fi explicată decît printr-un sincer interes faţă de acest subiect. Şi deşi acest interes, în măsura în care era conştient, se prea poate să nu fi fost decît unul simplu „istoric", nu ne îndoim că artiştii asemeni lui Boromini şi Guarini au resimţit instinctiv o atracţie faţă de stilul gotic. Turnul spiralat de la Sf. Ivo, plafoanele din Palazzo Falconieri, şi Domul Sf. Lorenzo din Torino, nu sînt gotice din punct de vedere morfologic, dar nespus de gotice ca sentiment. La asemenea maeştri, interesul „istoric" şi aprecierea „artistică" — părînd să se contrabalanseze perfect — acţionau separat potrivit împrejurărilor.

Scanned with CamScanner

toare între gotic şi antic[131] — asemenea lucruri nu erau posibile decît în Nord, care privea *maniera barbara ovvero tedesca* drept adevărata lui moştenire artistică şi drept partea mai valoroasă a naturii lui spirituale. Aici, mai cu seamă în Anglia şi în ţările germanice, întîlnim o veritabilă „reînviere gotică" — o redeşteptare a interesului, care a încercat să recupereze, totuşi, trecutul, nu aşa cum făcuse Renaşterea, în spiritul unei speranţe încrezătoare, ci în spiritul unei nostalgii romantice.

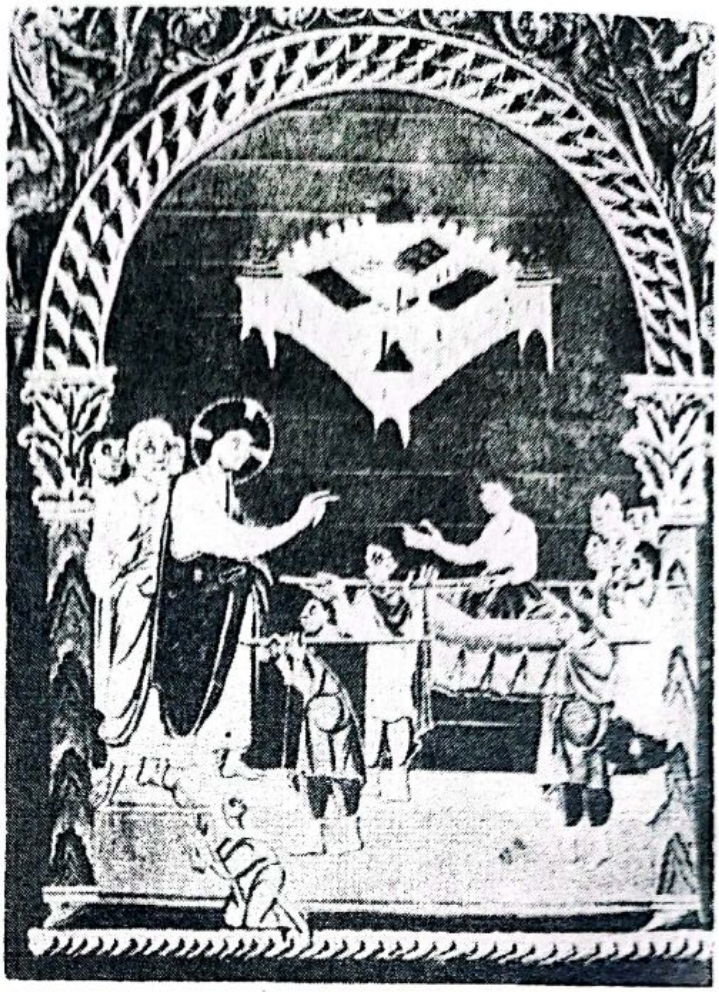
[131] Vezi August Grisebach, *Carl Friedrich Schinkel*, Leipzig, 1924, p. 134 şi urm.

Scanned with CamScanner

1. Rogier van der Weyden,
Vizitunea celor trei magi (detaliu).
Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Scanned with CamScanner

2. *Christos înviindu-l pe tînărul din Nain.* München, Staatsbibliothek, Clm. 58, fol. 155 v. C. 1000



3. Francesco Maffei, *Iudit.* Faenza, Pinacoteca

Scanned with CamScanner

4. *Capul Sfîntului Ioan.*
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe. C. 1500

Scanned with CamScanner

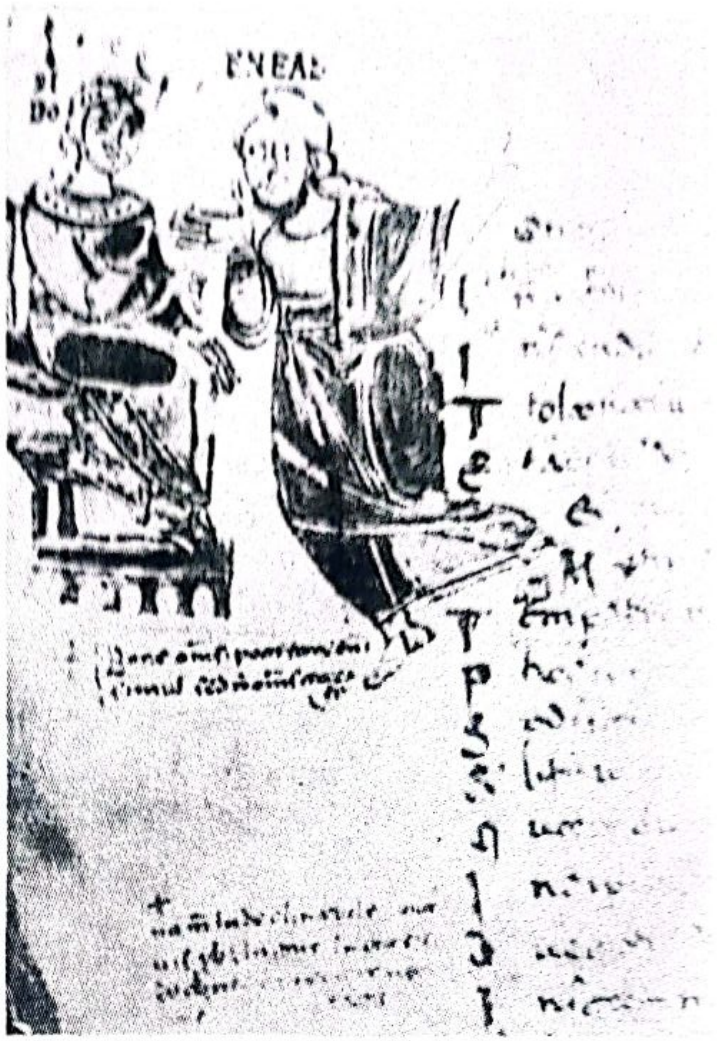
5. *Hercule purtînd mistreful din Erymantea.*
Veneţia, Catedrala San Marco. Secolul al III-lea (?)

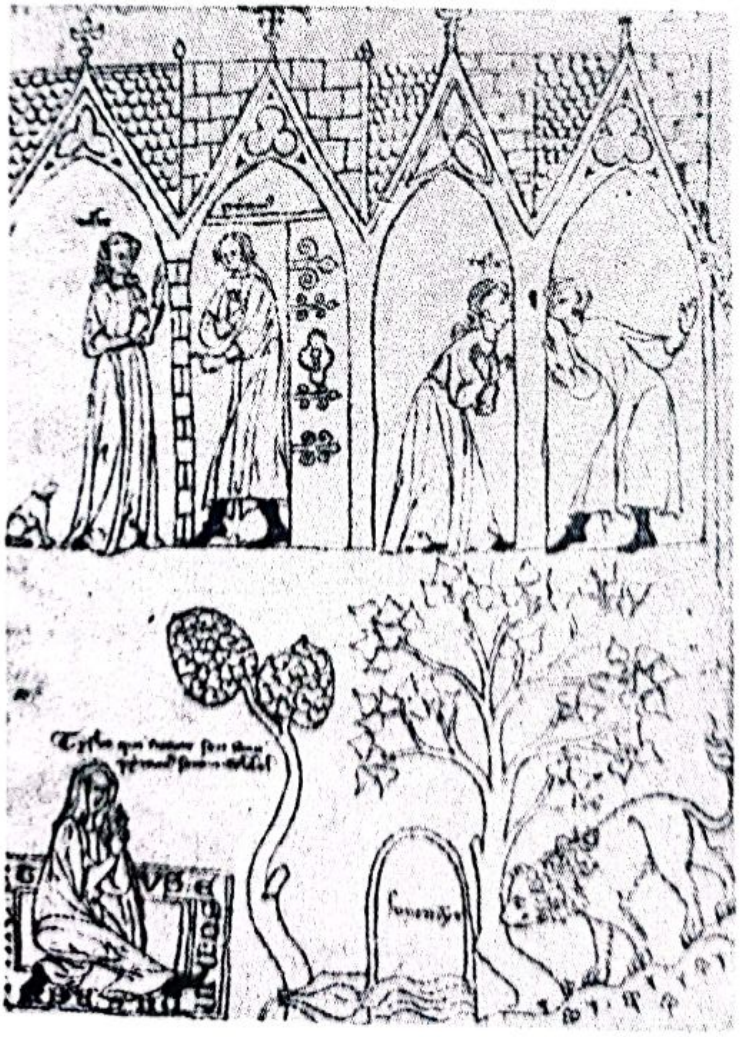
Scanned with CamScanner

6. *Alegoria mîntuirii.*
Veneţia, Catedrala San Marco.
Secolul al XIII-lea

Scanned with CamScanner

7. *Eneea și Didona.*
Napoli,
Biblioteca
Națională,
Cod. olim Vienna 58,
fol. 55 v.
Secolul al XI-lea.

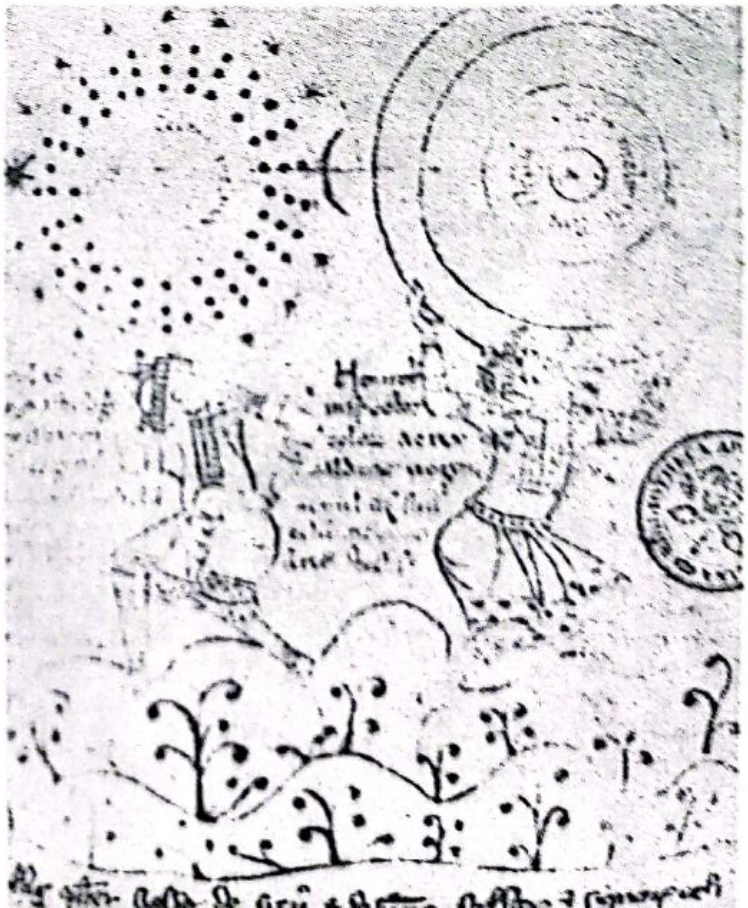




8. *Povestea lui Pyram și a lui Thisbe.*
Paris,
Bibliothèque
Nationale,
MS. lat. 15158,
fol. 47. Datat 1289

Scanned with CamScanner

9. *Sf. Ioan Evanghelistul.* Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Barb. lat. 711, fol. 32. C. 1000



10. *Atlas şi Nimrod.* Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Pal. lat. 1417, fol. 1. C. 1100

Scanned with CamScanner

11. *Divinităţile clasice.*
München, Staatsbibliothek. Clm. 14271, fol. 11 v. C. 1100

Scanned with CamScanner

12. *Saturn* în Cronograful din 354 (Exemplar din Renaştere). Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Barb. lat. 2154, fol. 8

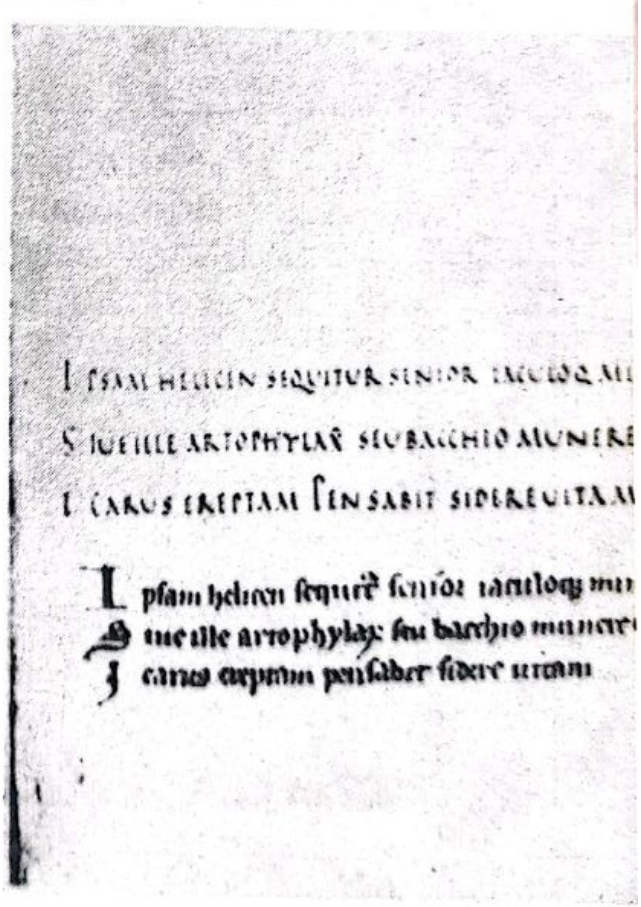
13. *Saturn, Jupiter, Ianus şi Neptun.* Monte Cassino, MS. 132, p. 386. Datat 1023

Scanned with CamScanner

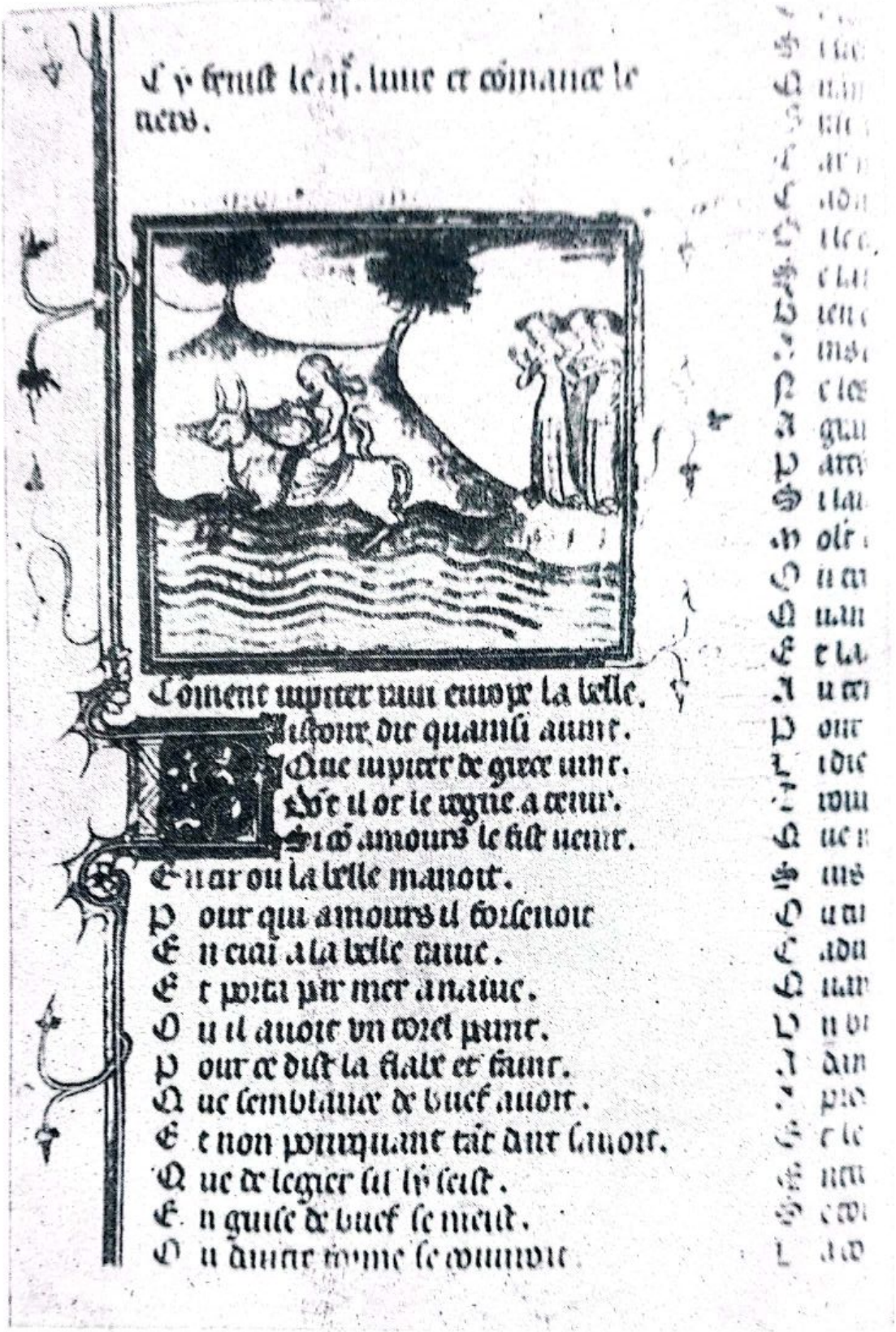
14. *Saturn, Jupiter, Venus, Marte şi Mercur.*
München, Staatsbibliothek, Clm. 10268, fol. 85, Secolul al XIV-lea

Scanned with CamScanner

15. *Boötes.*
Leiden,
Biblioteca
universităţii,
Cod. Voss. lat. 78.
fol. 6v./7.
Secolul al IX-lea



Scanned with CamScanner

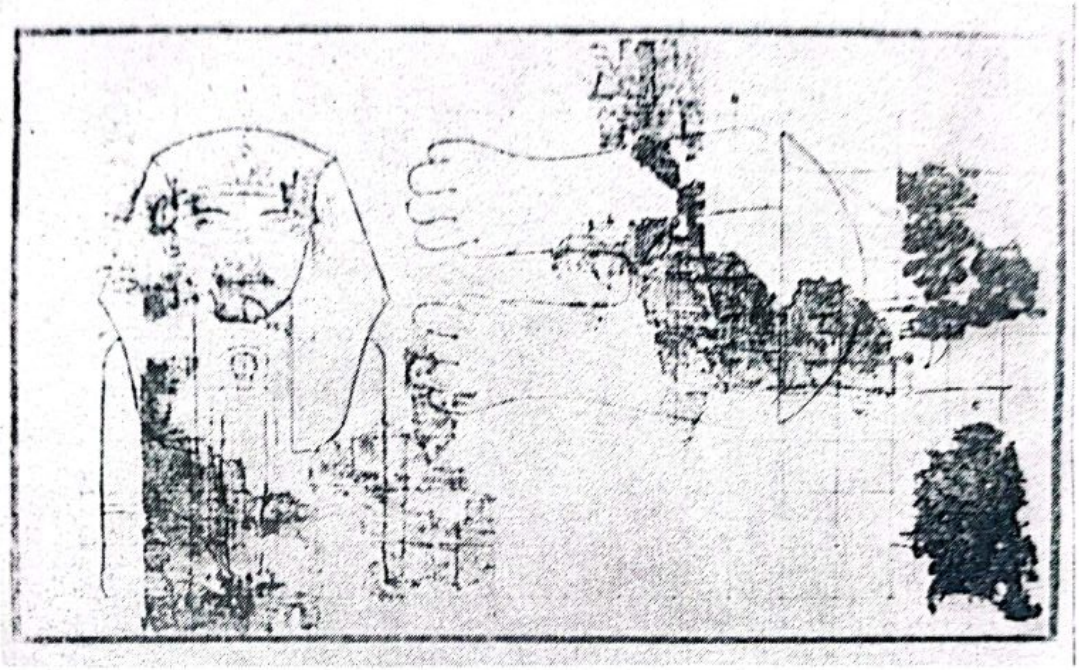


16. *Răpirea Europei*. Lyon, Bibliothèque de la Ville, MS. 742, fol. 40. Secolul al XIV-lea

17. *Statuie egipteană neterminată.* Muzeul din Cairo

Scanned with CamScanner

18. *Schiță de lucru a unui sculptor egiptean* (papirus). Berlin, Neues Museum



19. *Madona*.
Hamburg,
Staats- und Universitätsbibliothek, MS. *in scrinio* 85, fol. 155 v.
Începutul secolului al XIII-lea

Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

20. *Capul lui Christos. Ibidem*, fol. 59

21. *Capul Sf. Florian* (frescă). Salzburg, Mînăstirea din Nonnberg. Secolul al XII-lea

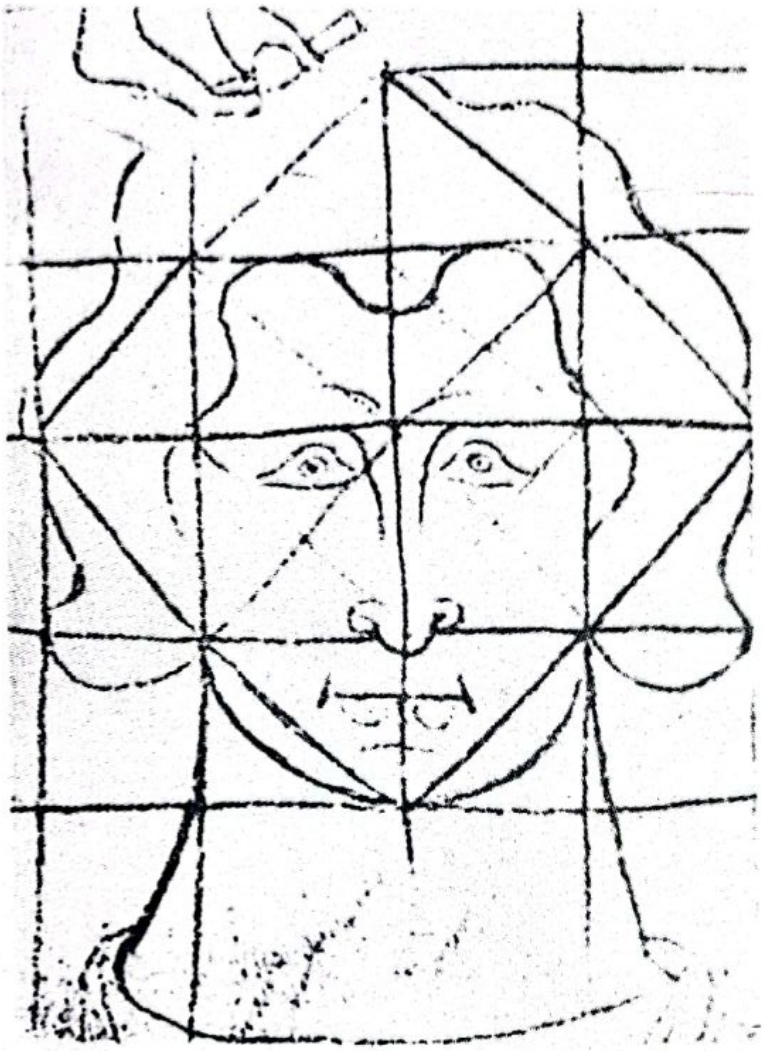
Scanned with CamScanner

22. *Sf. Noëmisia* (frescă). Catedrala din Anagni. Secolul al XII-lea

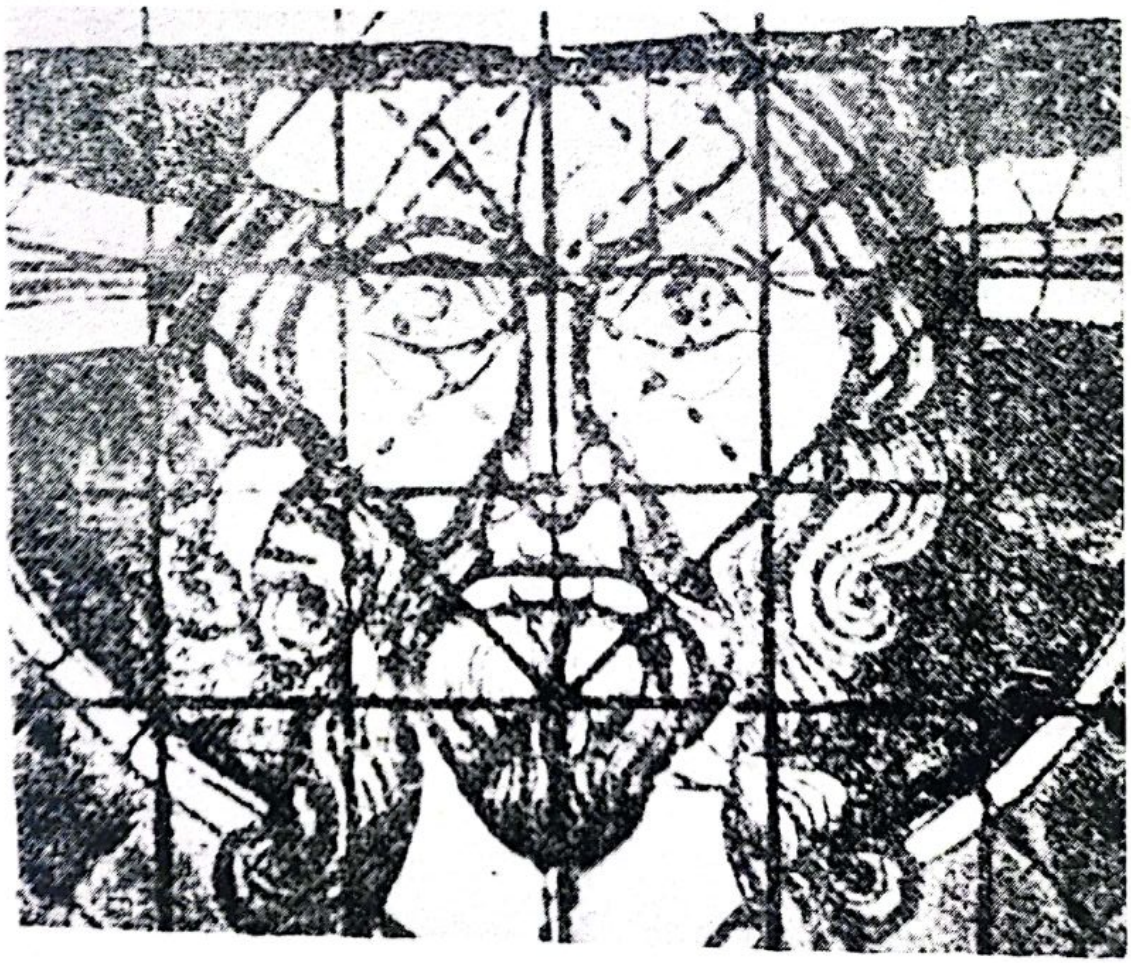
Scanned with CamScanner

23. Meo da Siena (?), *Madonă*.
Florența, S. M. Maggiore. Secolul al XIV-lea

Scanned with CamScanner



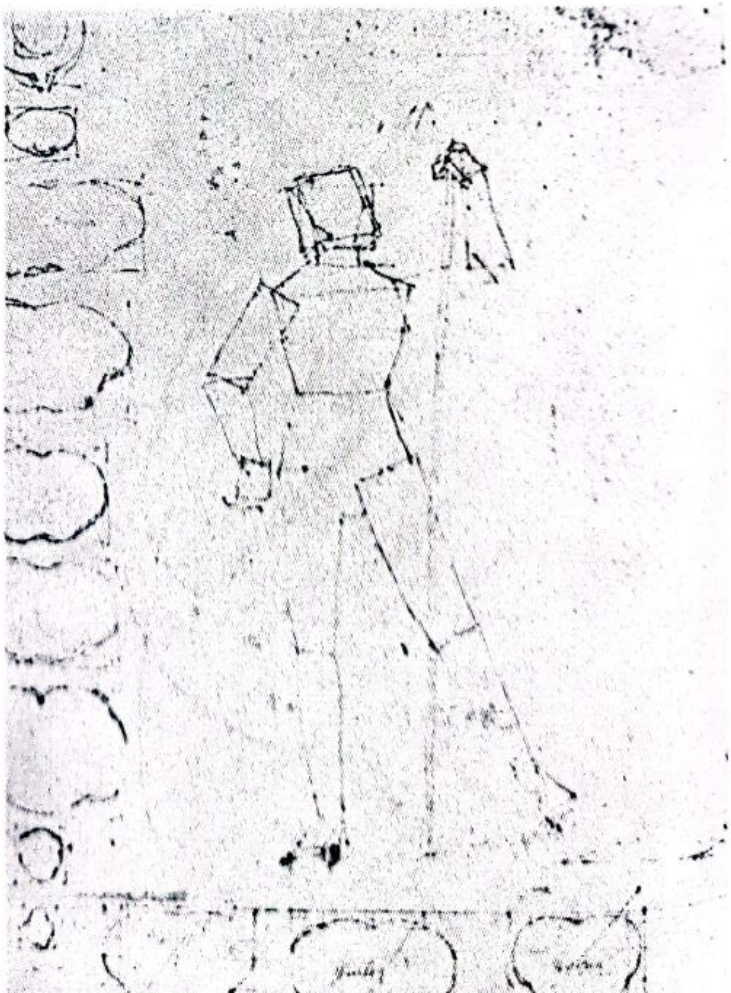
24. Villard de Honnecourt, *Cap construit.* Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 19093, fol. 19 v.



25. *Capul lui Christos* (vitraliu). Catedrala din Rheims. C. 1235

Scanned with CamScanner

26. Albrecht Dürer, *Construcție planimetrică a unei siluete de femeie* (desenul L. 38). Berlin, Kupferstich-kabinett. C. 1500



27. Albrecht Dürer, *Construcție stereometrică a unei siluete de bărbat.* Aflată anterior la Dresda, Sächsische Landesbibliothek. C. 1523

Scanned with CamScanner

28. Tițian, *Alegoria prudenței.*
Lucrare aflată anterior la Londra, în colecția Francis Howard; vîndută la *Christie's* domnului Leggatt

Scanned with CamScanner

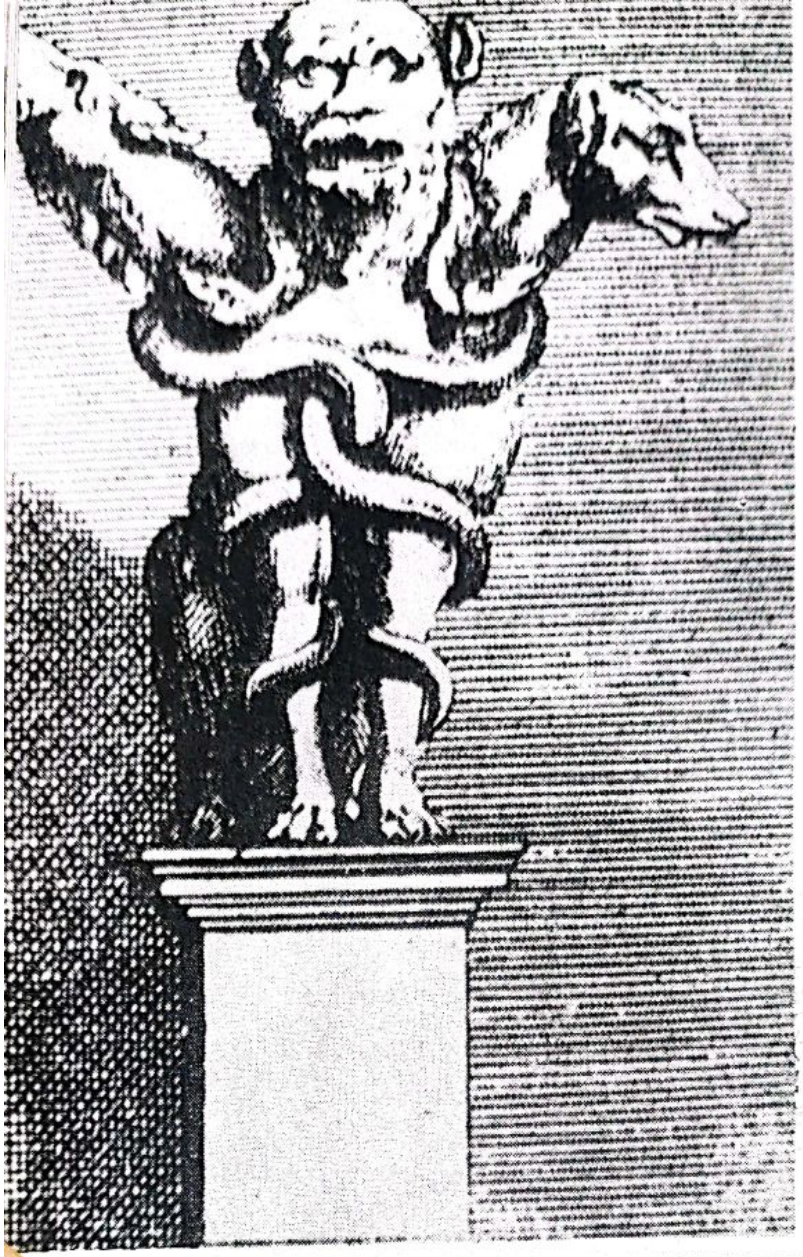
29. Școala lui Rossellino, *Prudența*.
Londra, Victoria and Albert Museum

Scanned with CamScanner

30. *Alegoria prudenței*. Roma, Biblioteca Casanatense, MS. 1404, fol. 10. Începutul secolului al XV-lea

31. *Prudența* (niello). Catedrala din Siena. Sfîrșitul secolului al XIV-lea

Scanned with CamScanner



32. *Acolitul tricefal al lui Serapis.* Statuetă greco-egipteană după L. Begerus, *Lucernae... iconicae*, Berlin, 1702

33. *Acolitul tricefal al lui Serapis.* Statuetă greco-egipteană după B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, Paris, 1722 și urm.

Scanned with CamScanner

34. *Serapis*. Monedă din timpul lui Caracalla

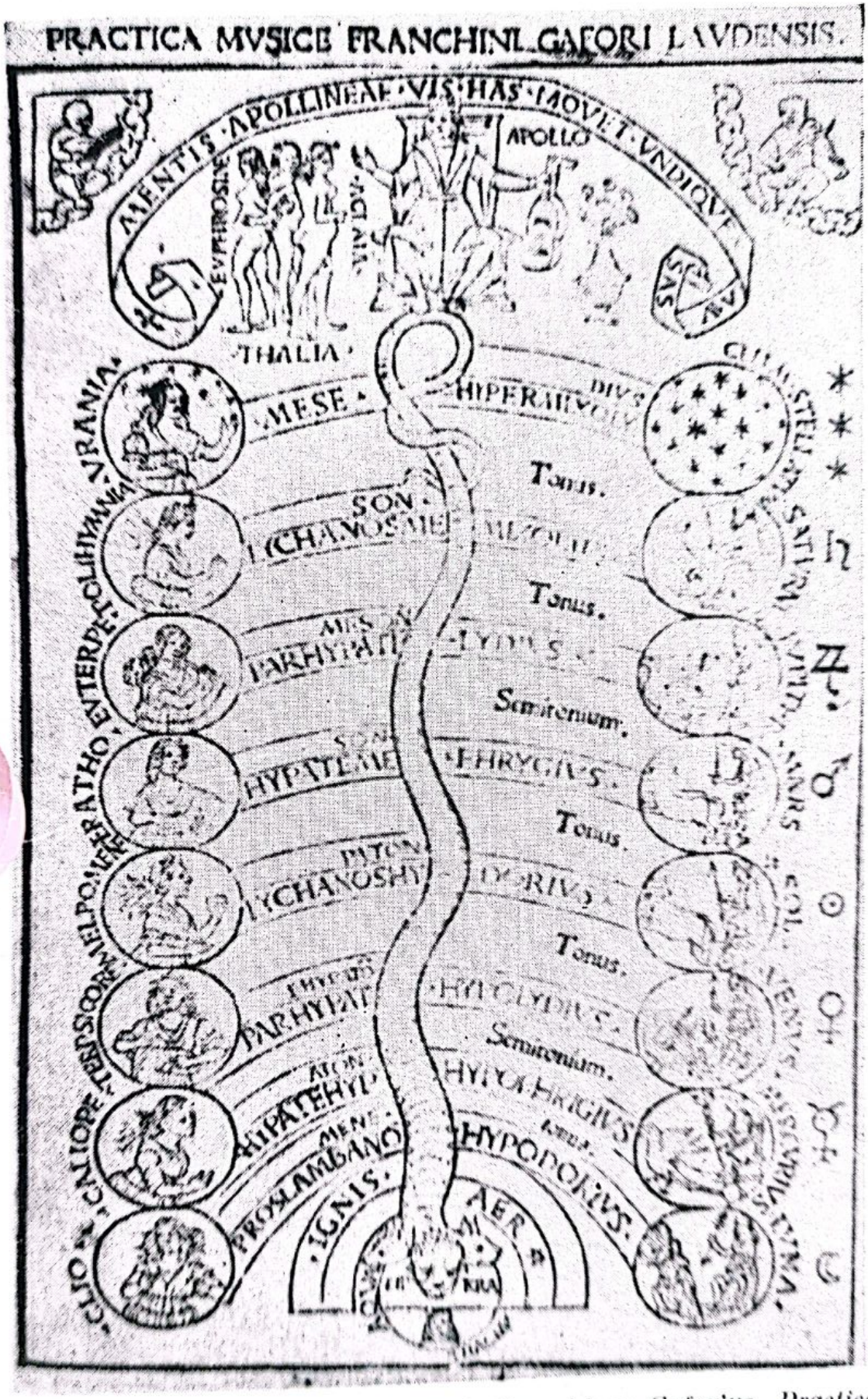
35. *Apollo*. Roma, Biblioteca Vaticanului, Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1, v. C. 1420

Scanned with CamScanner

36. *Apollo şi cele trei graţii.*
Paris, Bibliothèque Nationale, MS. fr., 143, fol. 39. Sfîrşitul secolului al XV-lea

37. Giovanni Zacchi.
Fortuna.
Medalie din timpul Dogelui Andrea Gritti. Datată 1536

Scanned with CamScanner



38. *Allegoria muziett.* Frontispiciu de Franchinus Gaforius, *Practica musice*, Milano, 1496

Scanned with CamScanner

39. Hans Holbein cel tînăr,
Alegoria timpului. Frontispiciu de J. Eck, *De primatu Petri*. Paris, 1521

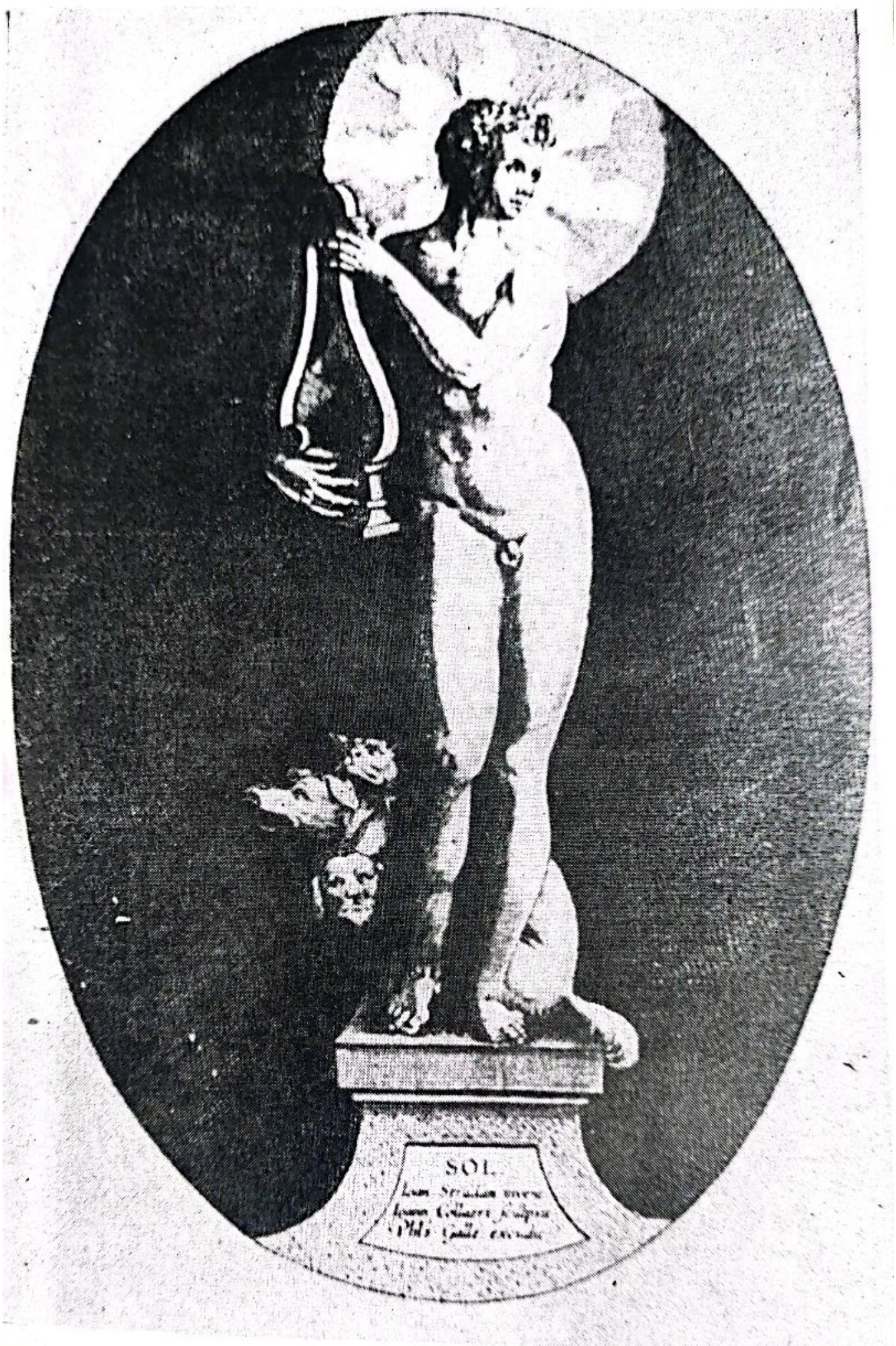
Scanned with CamScanner

40. *Serapis*. Gravură din volumul lui Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi*, Padua, 1603

Scanned with CamScanner

41. *Alegoria sfatului bun.*
Xilogravură din volumul lui Cesare Ripa, *Iconologia*, Veneția, 1613, *s.v.* „Consiglio"

Scanned with CamScanner



12 Jan Collaert

Scanned with CamScanner

43. Artus Quellinus cel bătrîn,
Alegoria sfatului bun. Amsterdam, Palcis (după J. van Campen, *Afbeelding van't Stad-Huys van Amsterdam*, 1664—68)

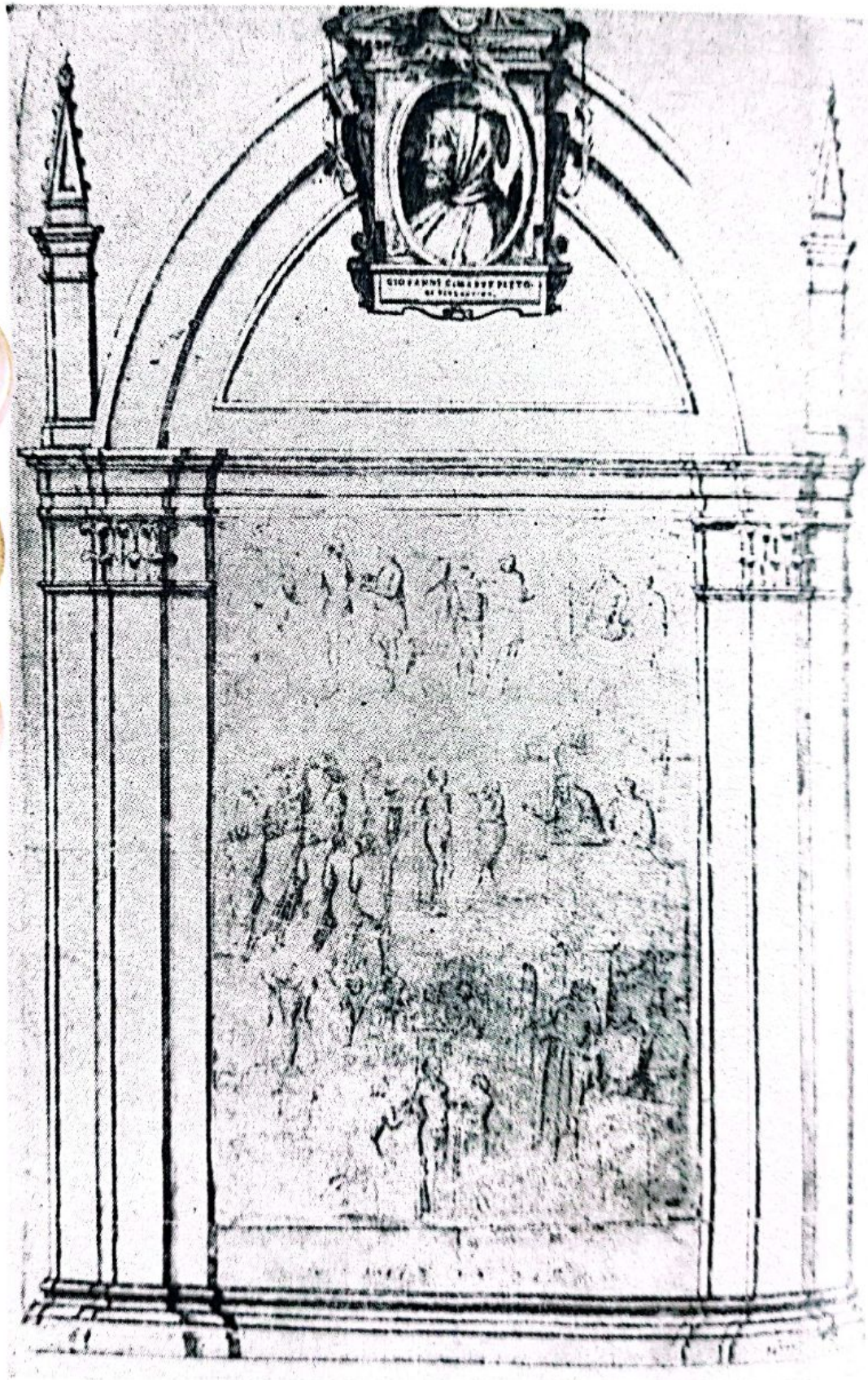
Scanned with CamScanner

44. Tițian,
Autoportret.
Madrid, Prado

45. Tițian (și ucenicii),
Mater Misericordiae (detaliu). Florența, Palazzo Pitti

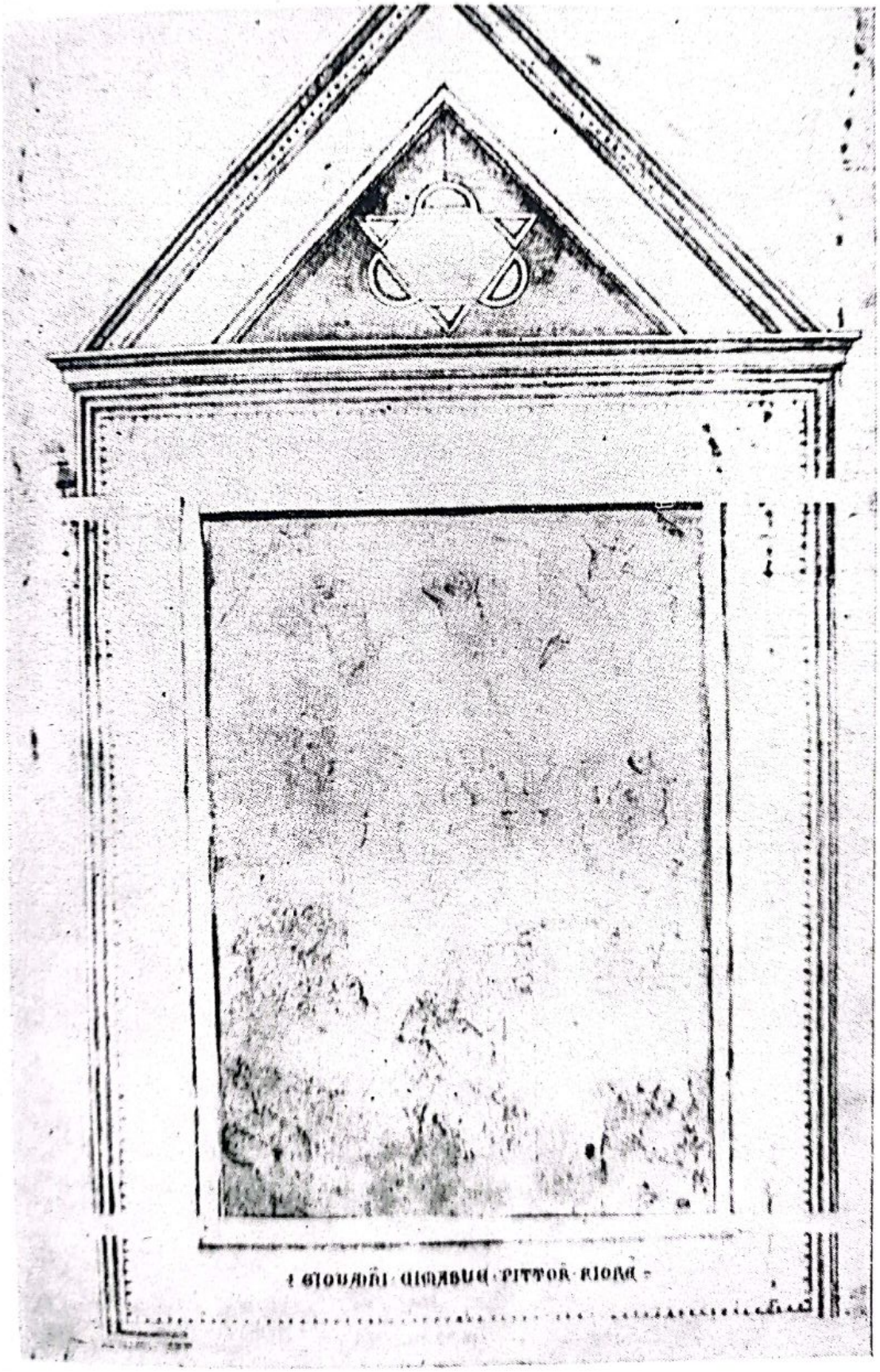
Scanned with CamScanner

46. Desen atribuit inițial lui Cimabue, cadru de Giorgio Vasari, recto. Paris, École des Beaux-Arts



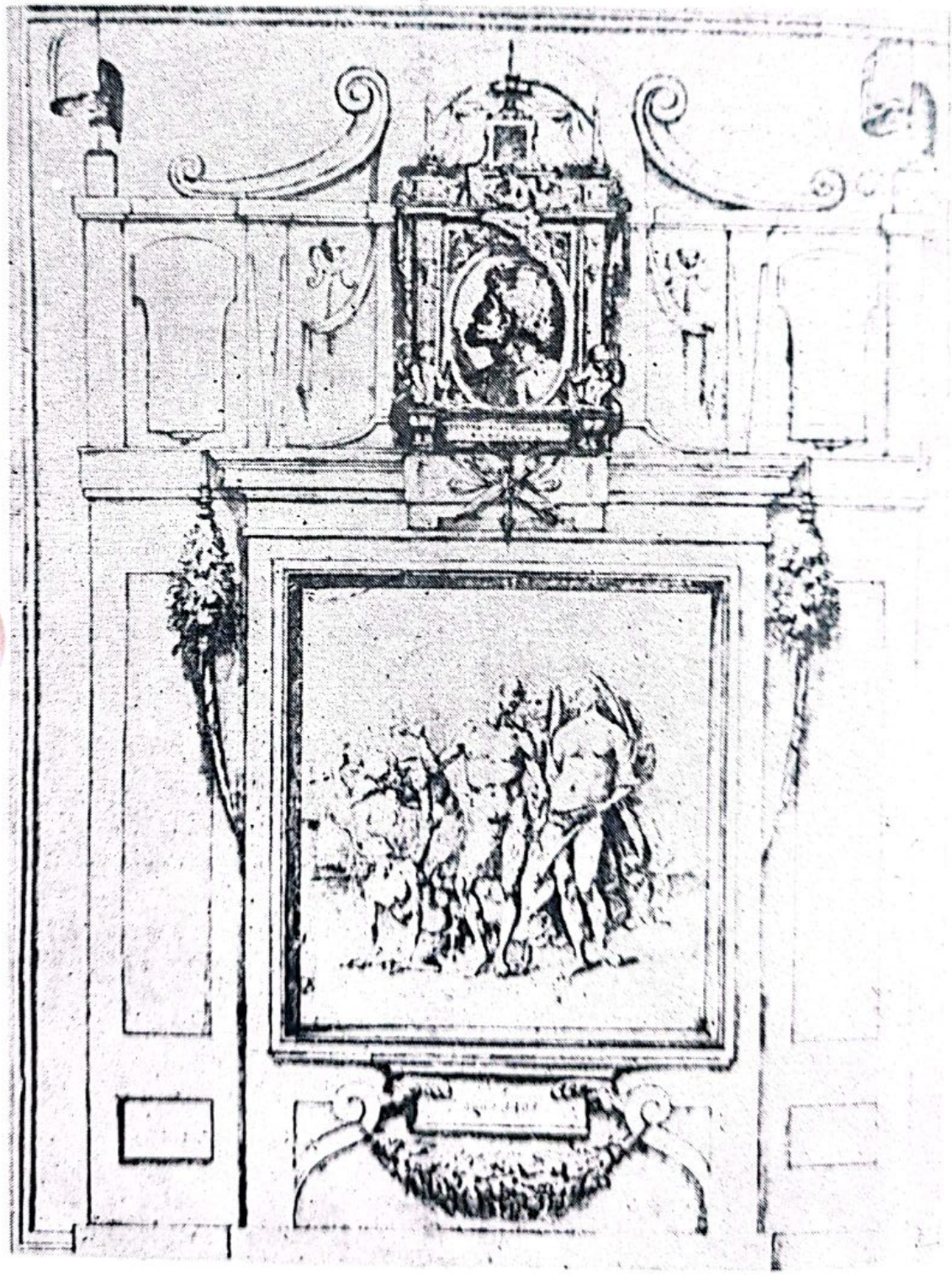
Scanned with CamScanner

47. Desen atribuit inițial lui Cimabue,
cadru de Giorgio Vasari, verso. Paris, École des Beaux-Arts

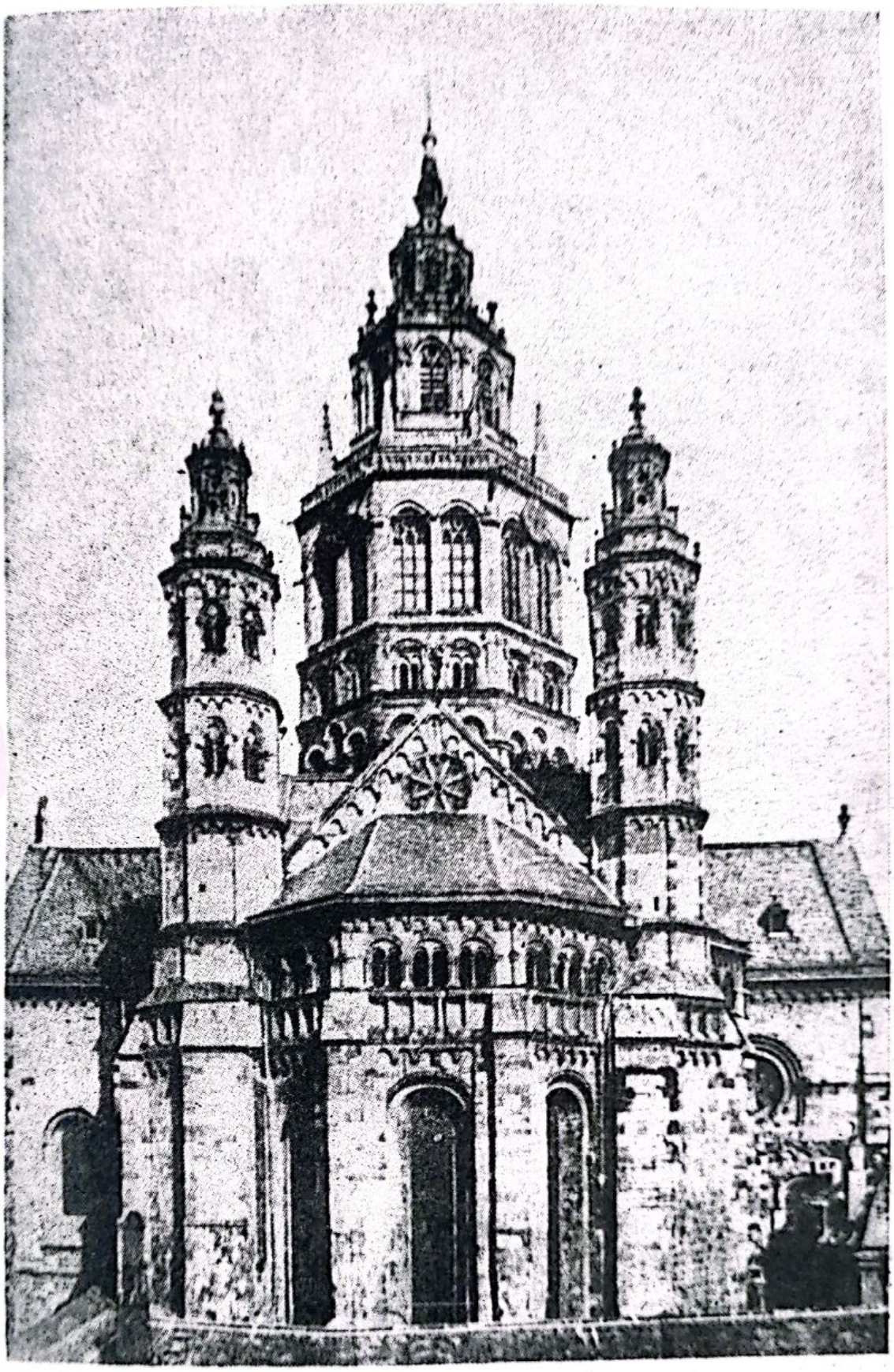


Scanned with CamScanner

48. Desen atribuit inițial lui Vittore Carpaccio, cadru de Giorgio Vasari. Londra, British Museum

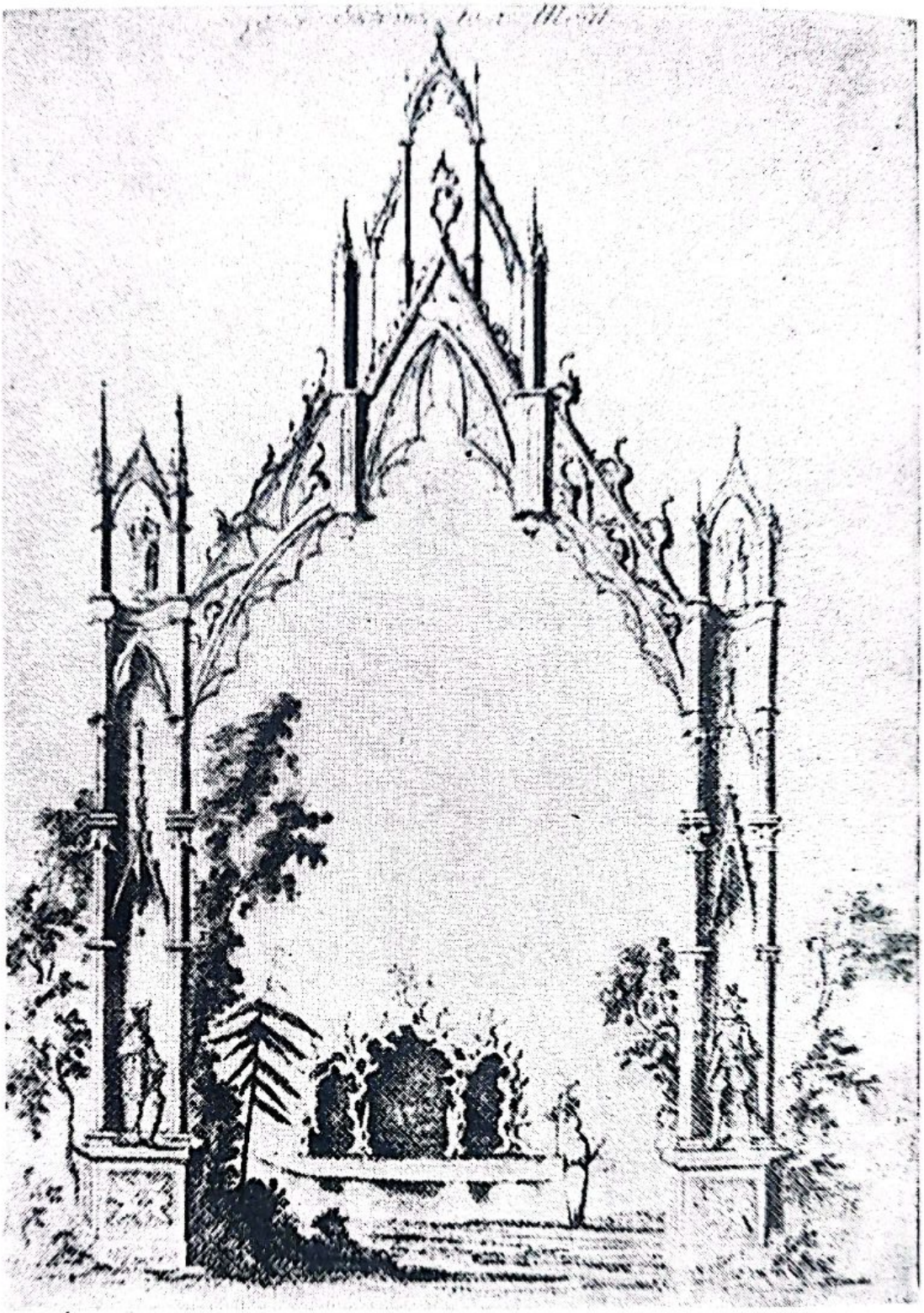


Scanned with CamScanner



49. Catedrala din Mayence văzută dinspre vest

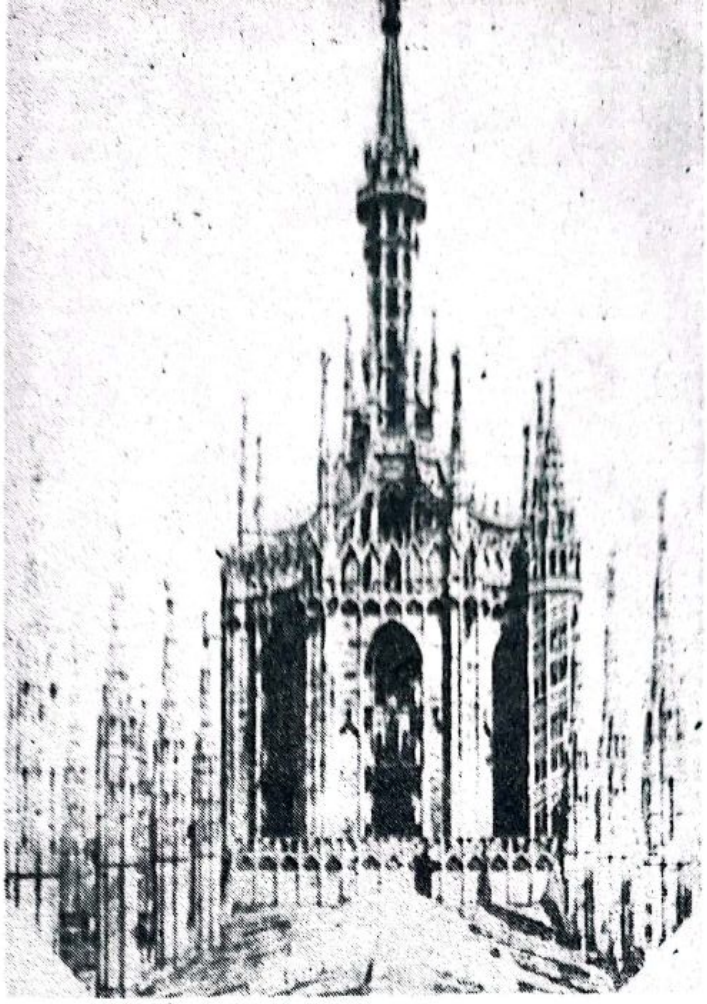
Scanned with CamScanner



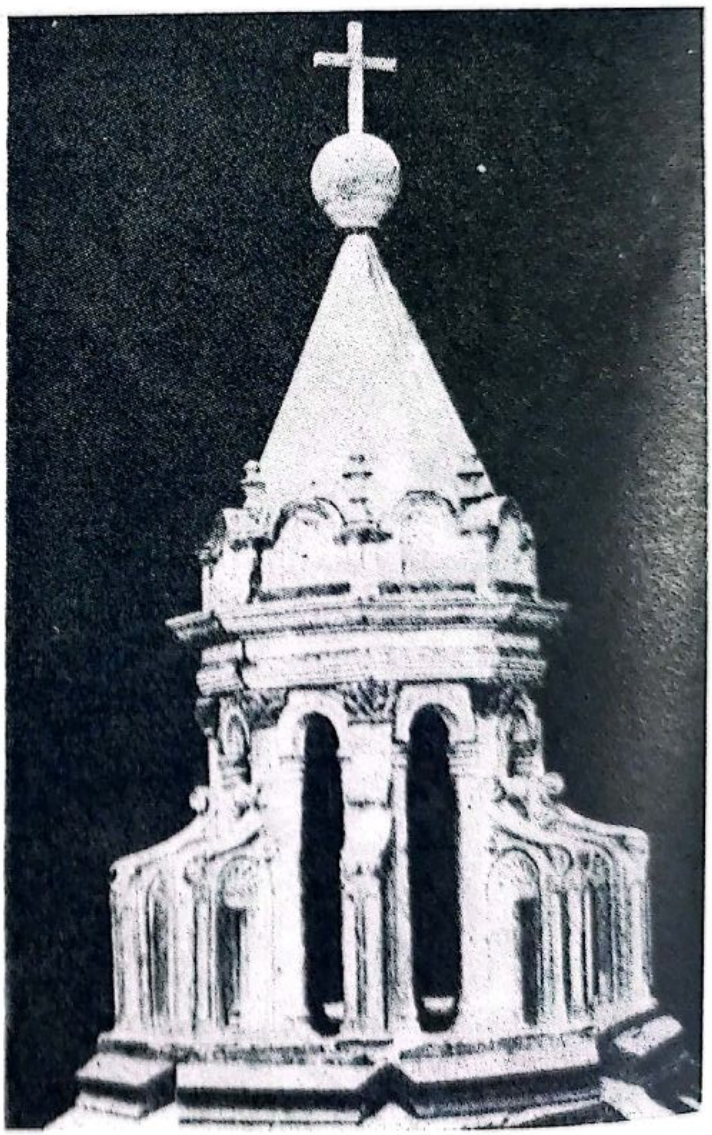
50. Paul Decker, *Intrare peste un șanț cu apă*. Din *Gothic Architecture*, Londra, 1759

Scanned with CamScanner

51. *Sibila hellespontică*. Gravură florentină. Secolul al XV-lea



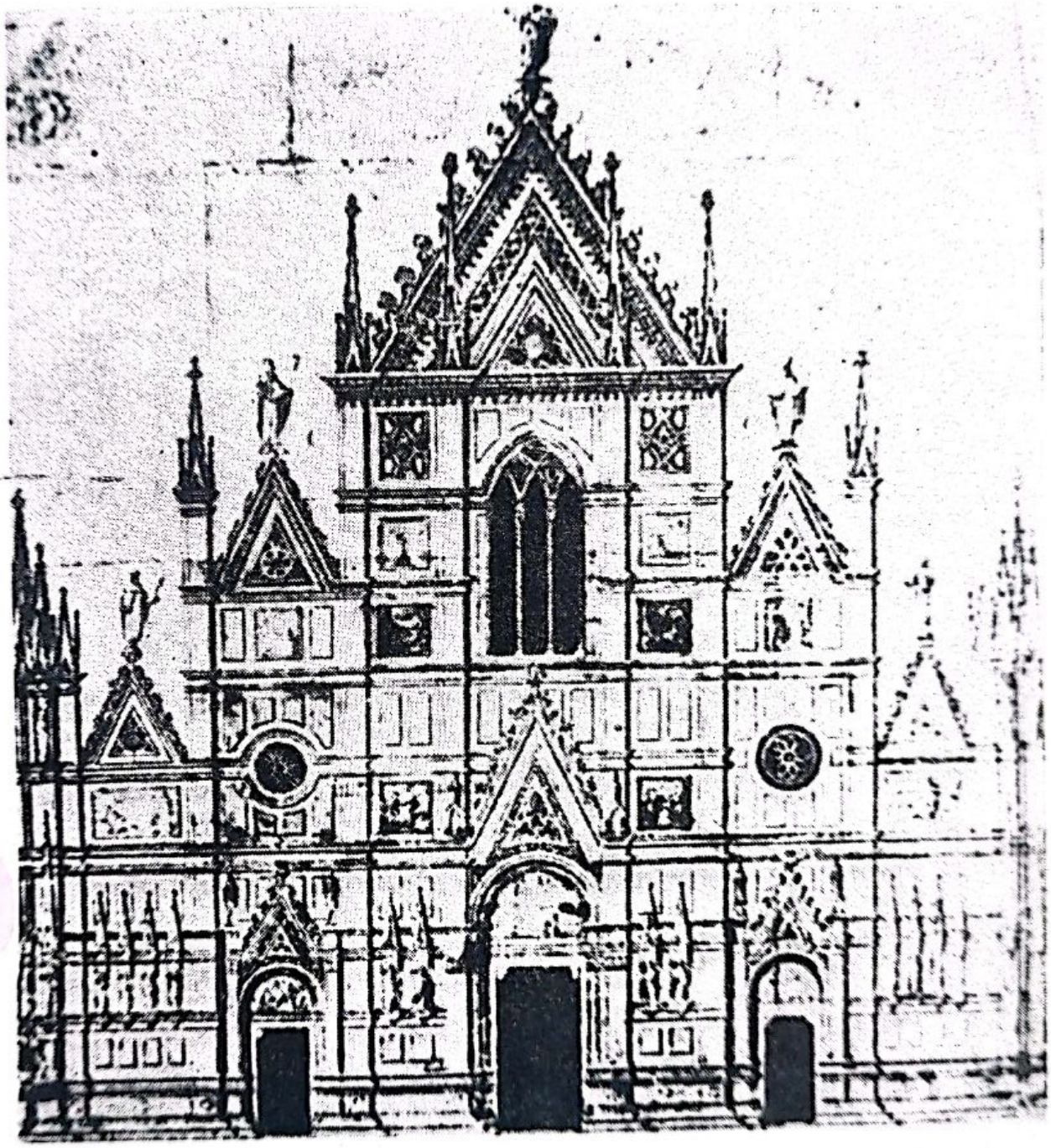
52. Catedrala din Milano. Turnul central



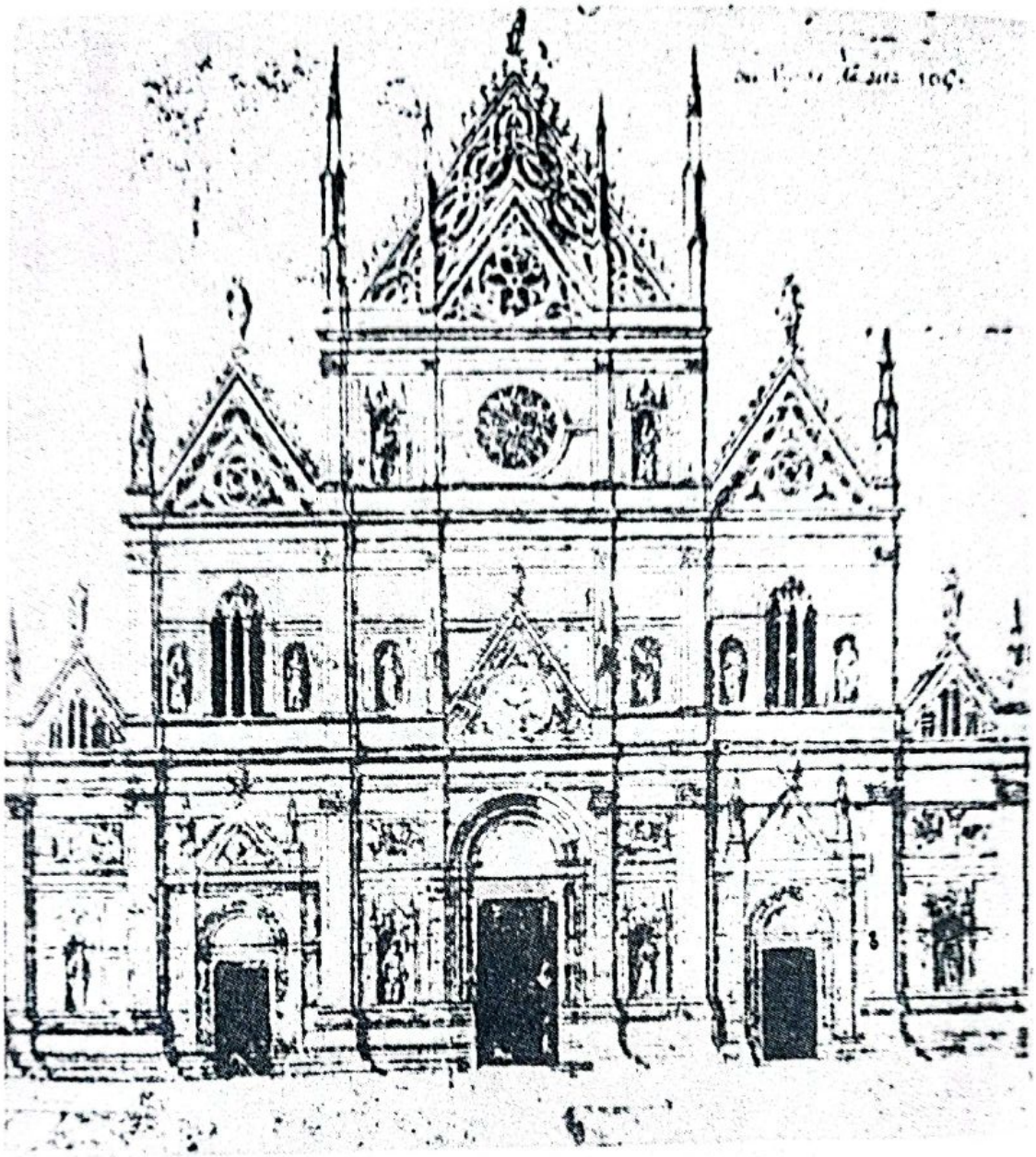
53. Copie după macheta lui Brunelleschi pentru lanterna Catedralei din Florența. Florența, Museo di S.M. del Fiore

Scanned with CamScanner

54: Francesco Terribilia,
Proiect pentru fațada bisericii San Petronio. Bologna, Museo di S. Petronio



Scanned with CamScanner



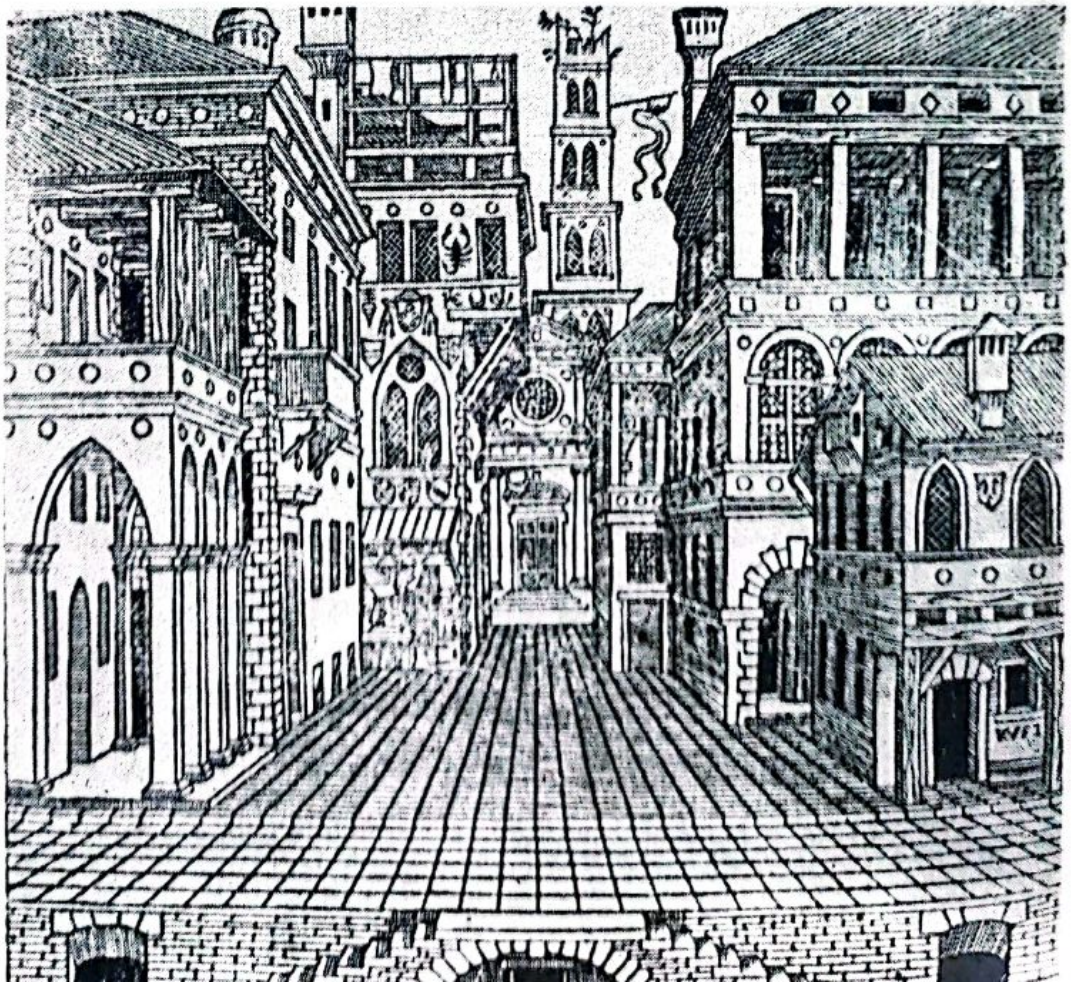
55. Giacomo Barozzi da Vignola,
Proiect pentru fațada bisericii San Petronio. Bologna, Museo di S. Petronio

Scanned with CamScanner

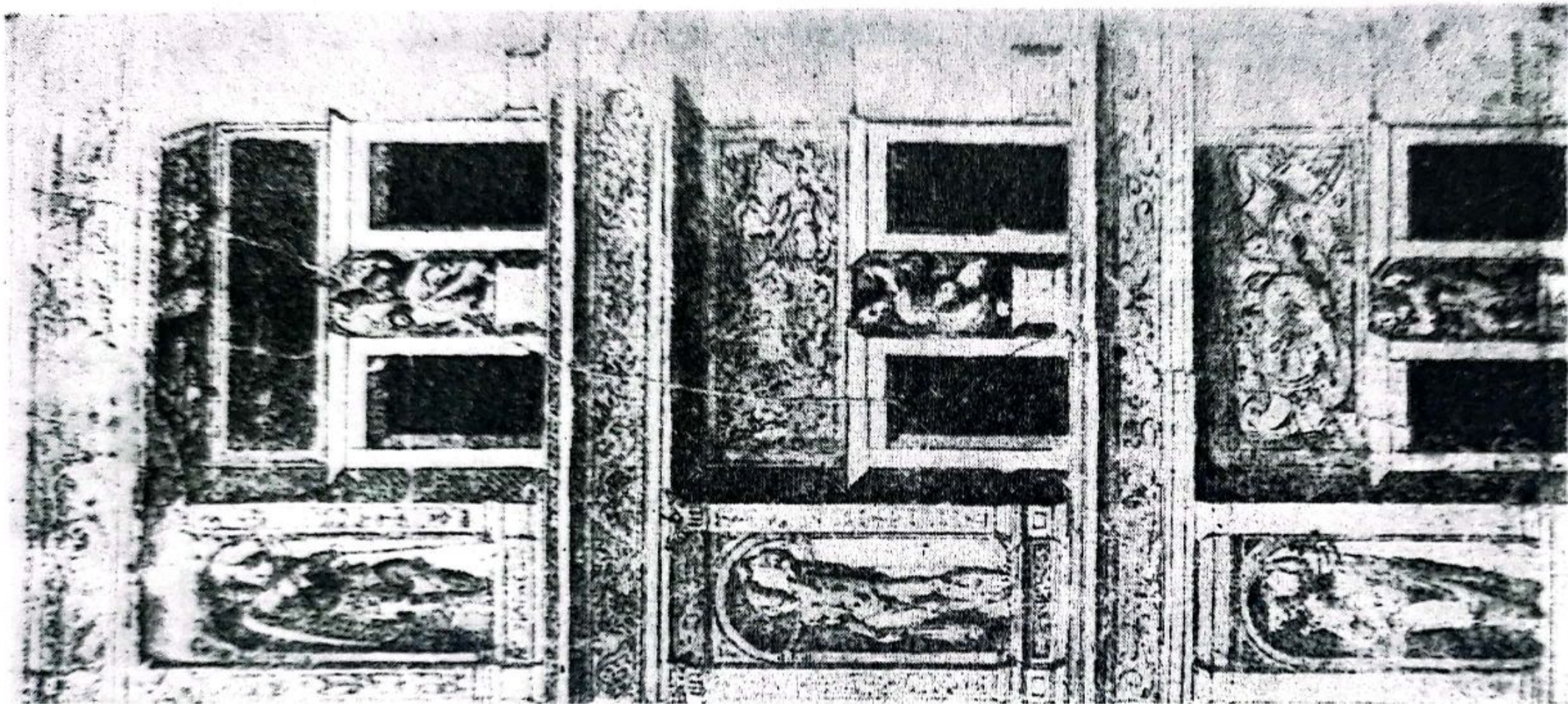
56. Gherardo Silvani,
Machetă pentru fațada Catedralei din Florența. Florența, Museo di S.M. del Fiore

Scanned with CamScanner

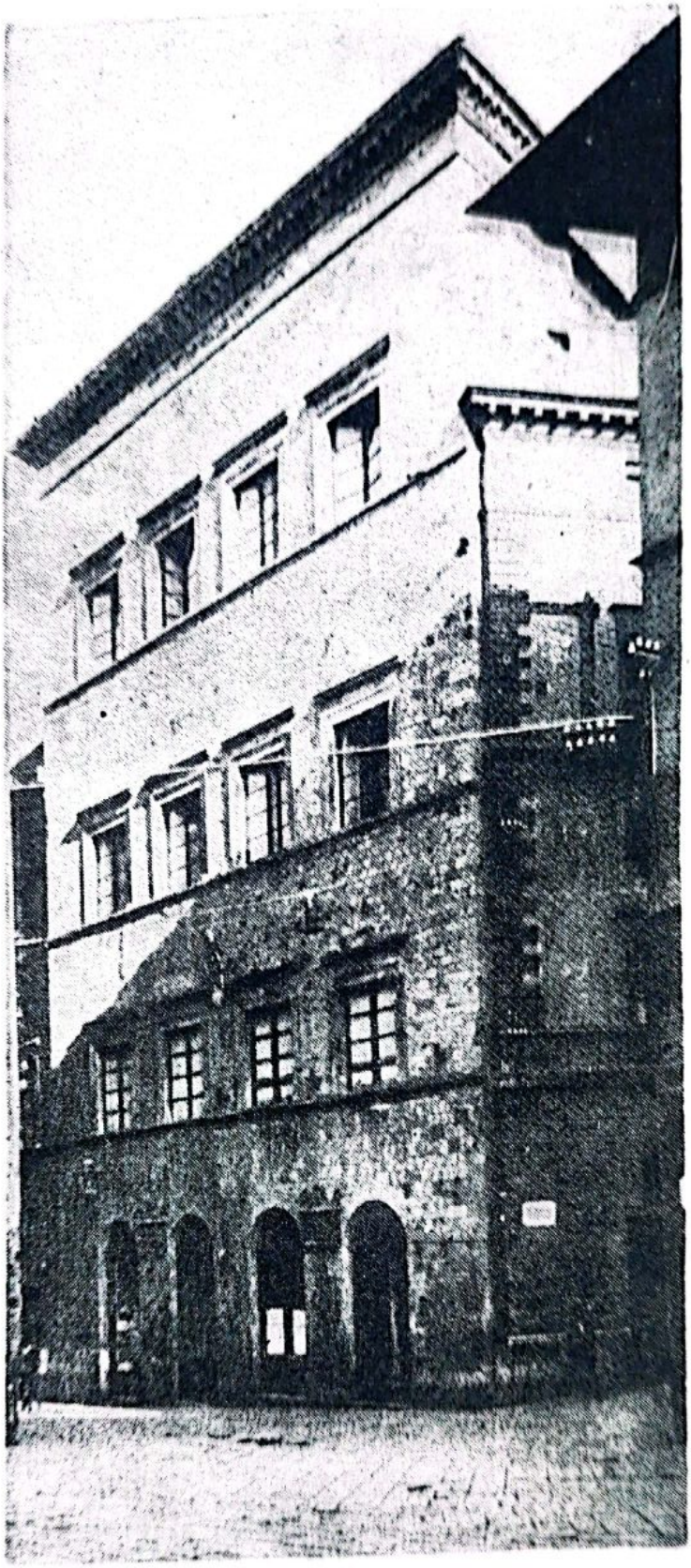
57. Sebastiano Serlio,
Scenă tragică. Xilogravură din *Libro primo... d'architettura*, Veneţia 1551, fol. 29 v.
58. Sebastiano Serlio,
Scenă comică. Xilogravură din *Libro primo... d'architettura*, Veneţia, 1551, fol. 28 v.



Scanned with CamScanner



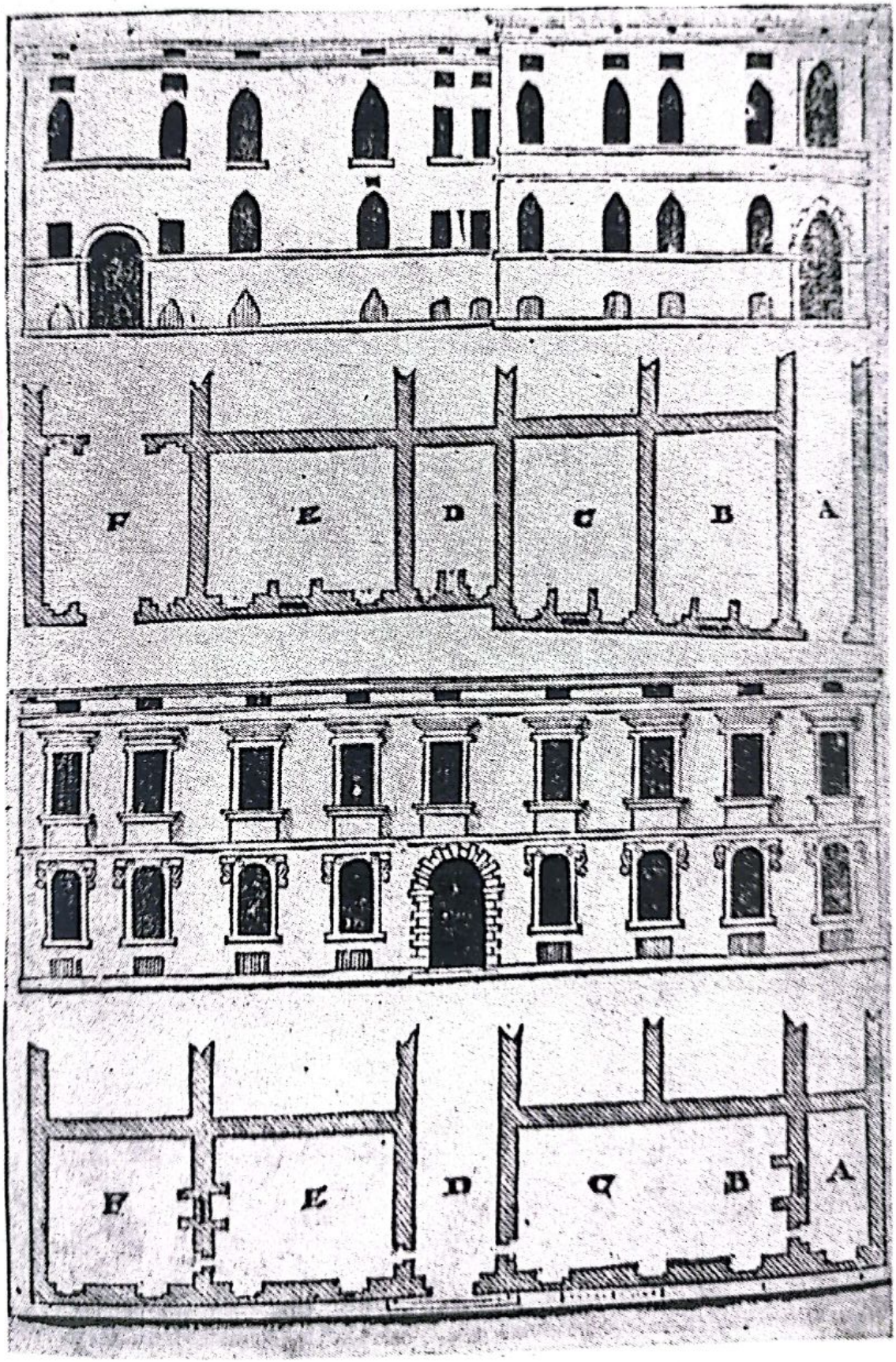
Scanned with CamScanner



60. „Casa dei Borghesi". Siena

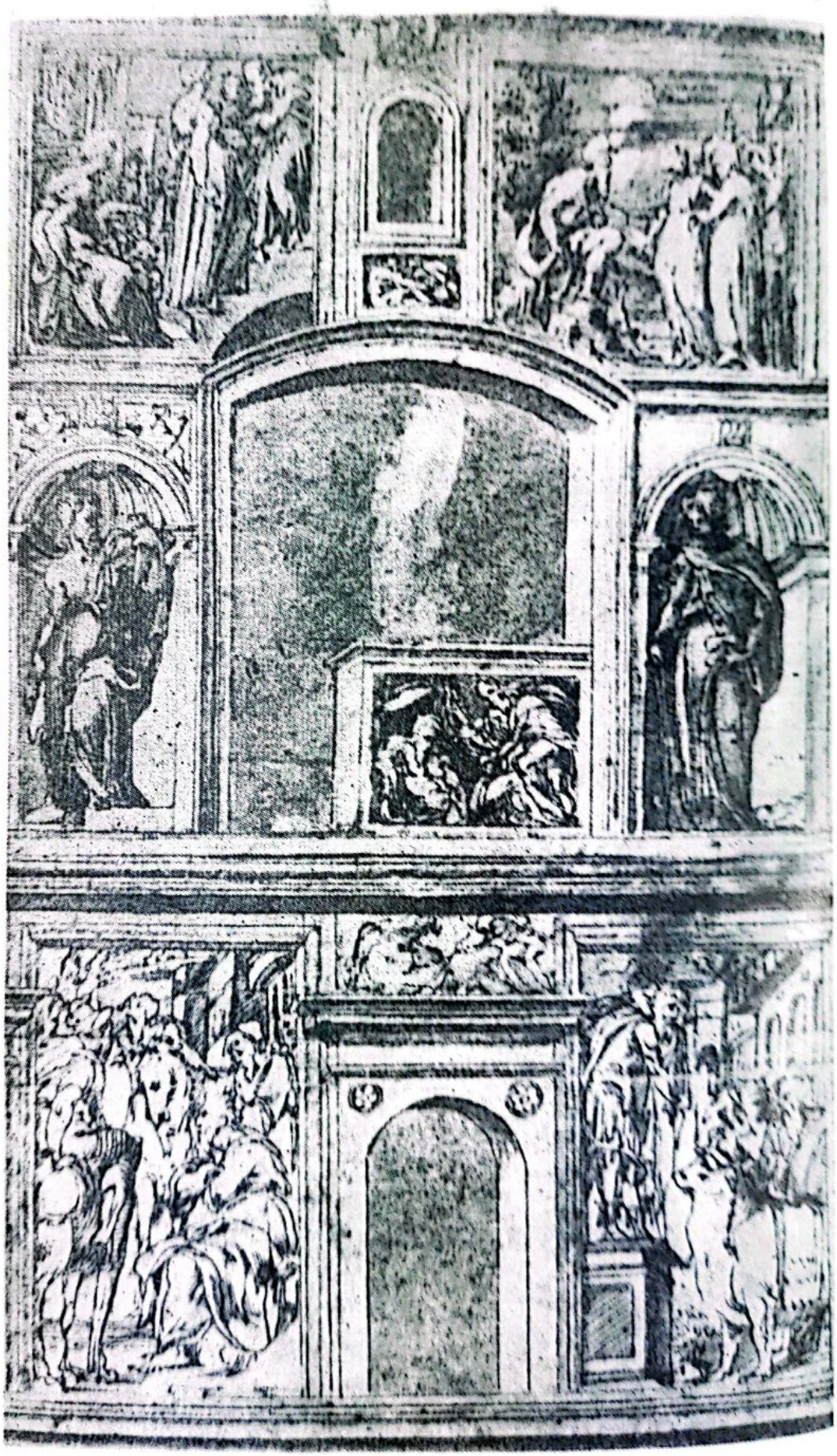
Scanned with CamScanner

61. Sebastiano Serlio,
Sugestii pentru refacerea palatelor gotice. Xilogravură din *Tutte l'opere d'architettura*, Veneția, 1619, VII, p. 171

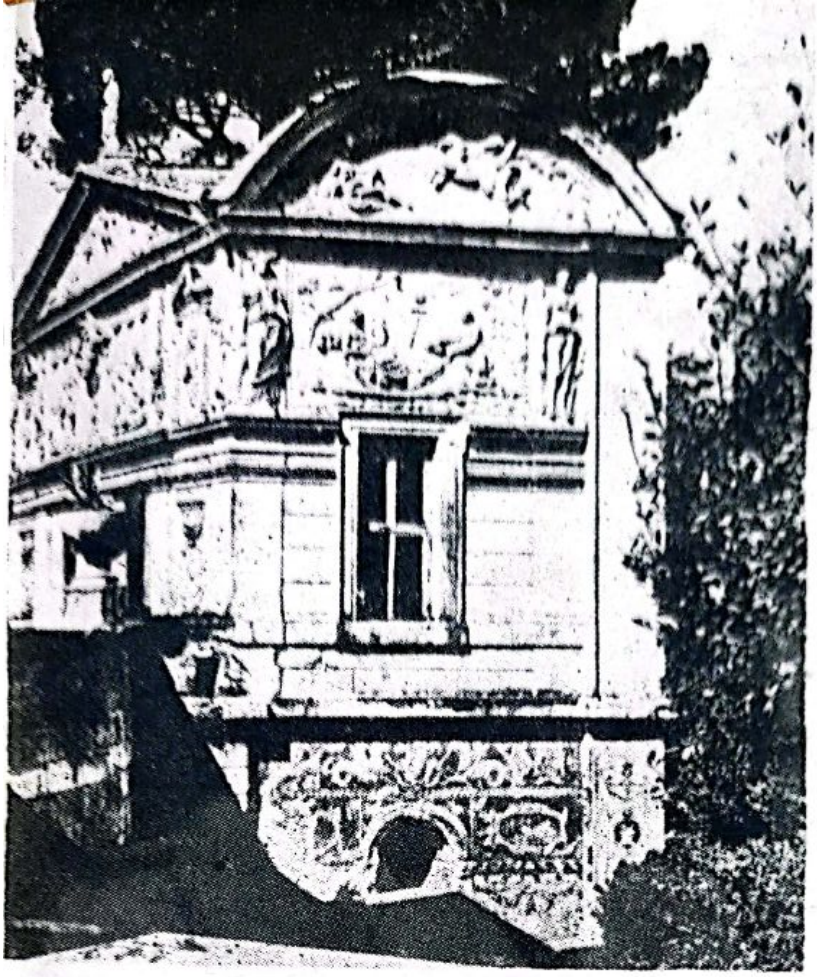


Scanned with CamScanner

62. Domenico Beccafumi.
Proiect pentru decorarea unei fațade. Windsor, Royal Library



Scanned with CamScanner



63. Casino-ul lui Pius IV. Roma

64. Uffizi. Florența

Scanned with CamScanner

65. Albrecht Dürer,
Răpirea Europei
și alte schițe
(desenul L. 456). Viena, Albertina

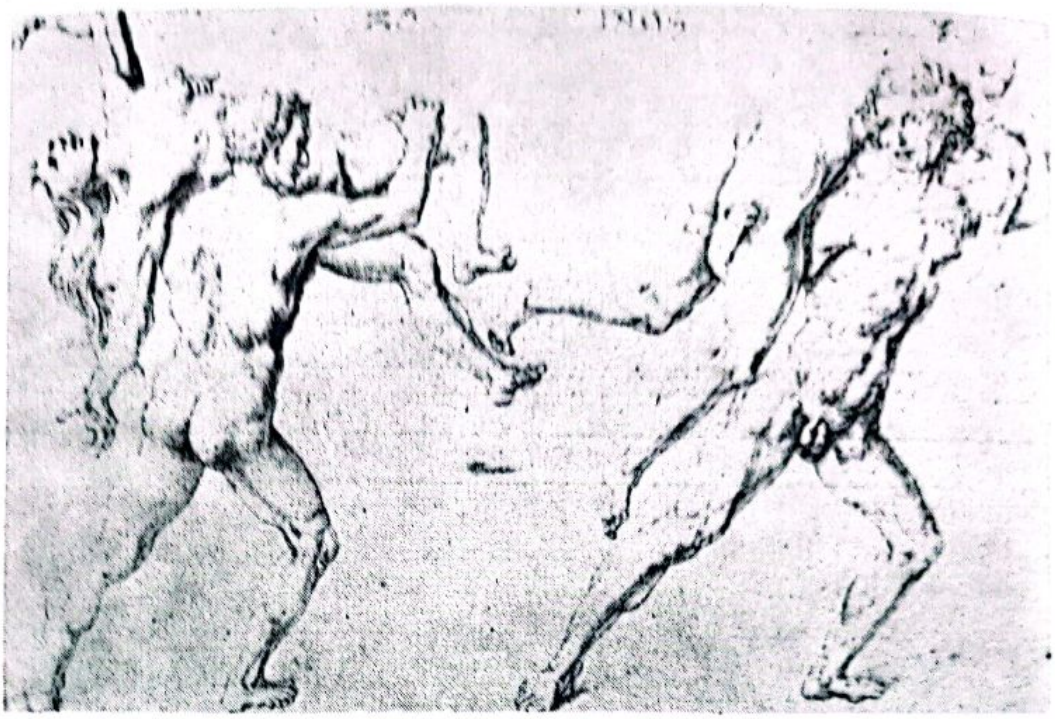
66. Albrecht Dürer,
Hercule ucigînd
păsările symfaliene
(detaliu). München,
Alte Pinakothek.
Datat 1500

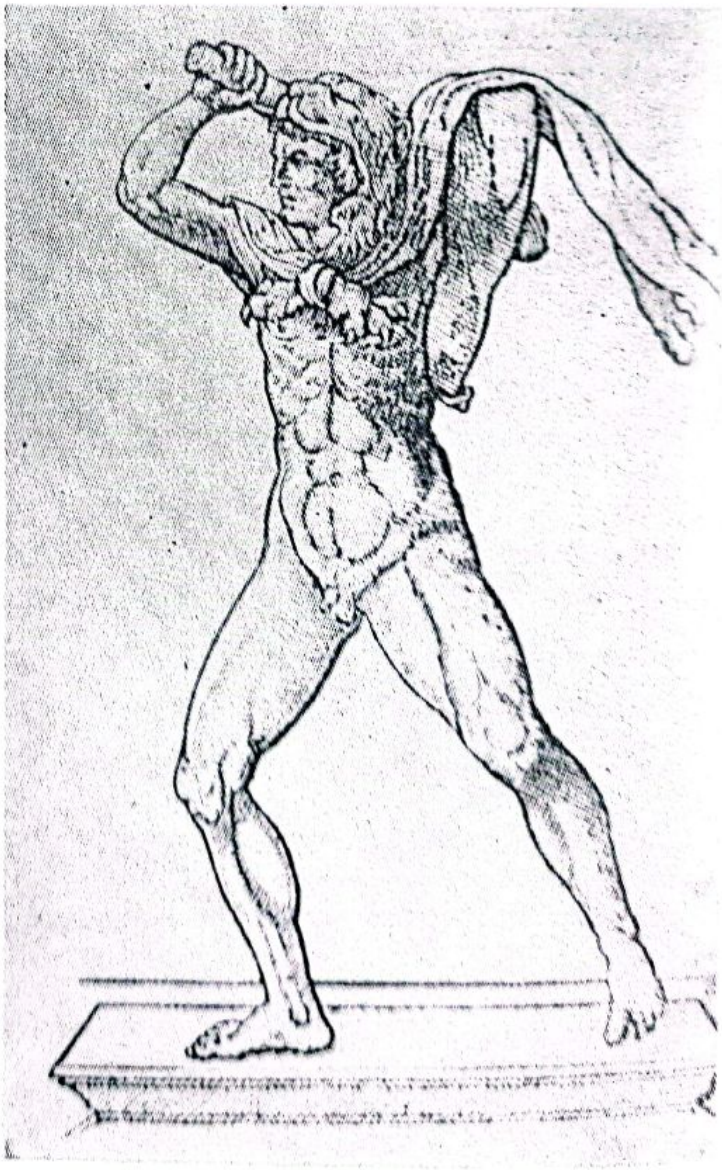
Scanned with CamScanner

67. Antonio Pollaiuolo,
Hercule ucigîndu-l pe Nessus (detaliu). New Haven, Yale University Art Gallery.

Scanned with CamScanner

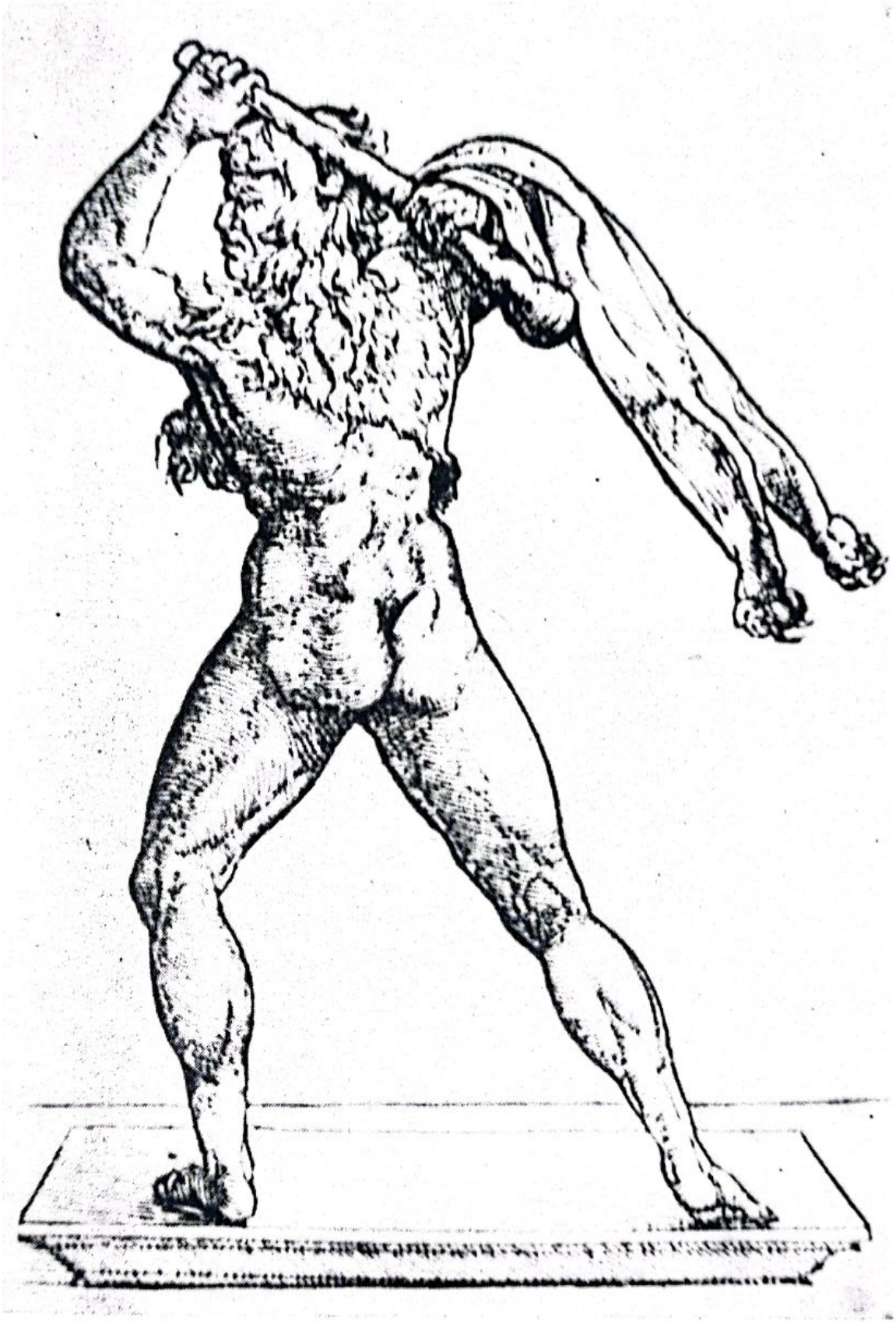
68. Albrecht Dürer, *Răpirea sabinelor* (desenul L. 347). Bayonne, Musée Bonnat. Datat 1495





69. *Hercule*, Xilogravură din Petrus Aplanus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*, Ingolstadt, 1534, p. 170 (vedere frontală inversată)

Scanned with CamScanner



70. *Hercule.* Xilogravură din Petrus Apianus,
Inscriptiones sacrosanctae vetustatis,
Ingolstadt, 1534, p. 171, (vedere posterioară inversată)

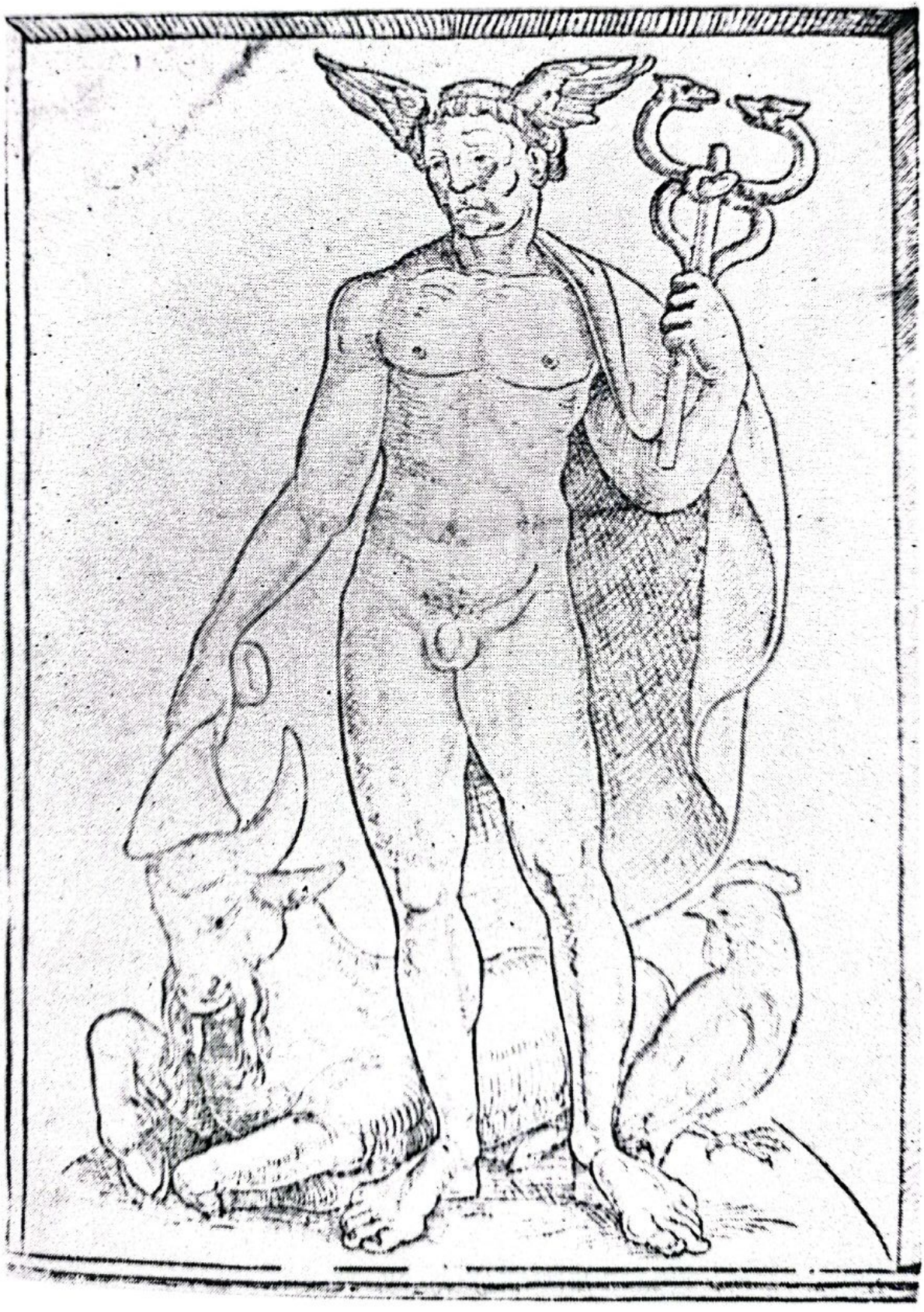
Scanned with CamScanner

71. *Mercur roman.*
Augsburg,
Maximilian-Museum

72. *Mercur roman.*
Gravură
după Fig. 71,
din M. Welser,
Rerum
Augustanarum
libri VIII,
Augsburg, 1594,
p. 209

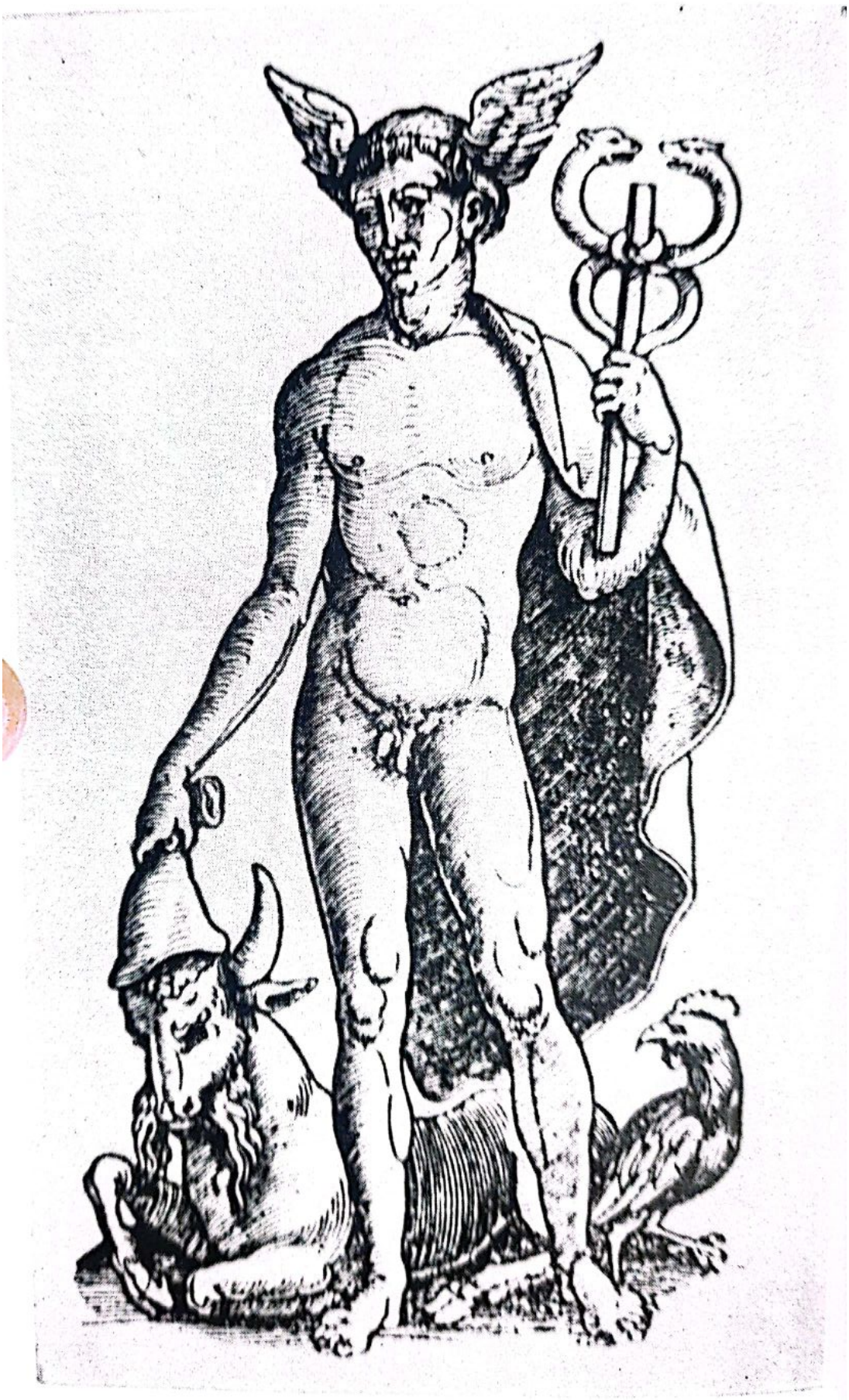
Scanned with CamScanner

73. *Mercur roman*. Xilogravură după Fig. 71, din Conrad Peutinger, *Inscriptiones...*, Mainz, 1520



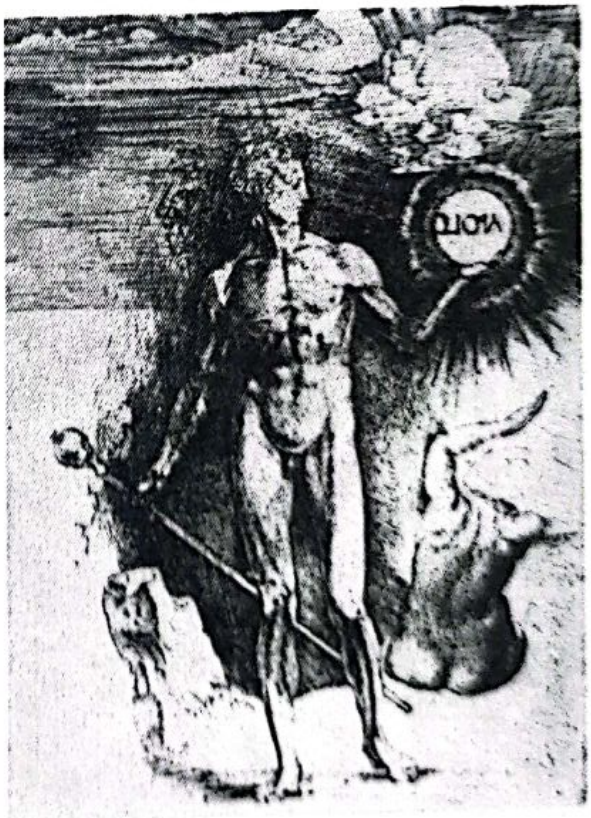
Scanned with CamScanner

4. *Mercur roman.* Xilogravură după Fig. 71, din Petrus Apianus
nscriptiones sacrosanctae vetustatis,
ngolstadt, 1534, p. 422



Scanned with CamScanner

75. Albrecht Dürer, *Aesculapius* sau *Apollo medicus* (desenul L. 181). Berlin, Kupferstichkabinett



76. Albrecht Dürer, *Apollo-Sol și Diana* (desenul L. 223). Londra, British Museum

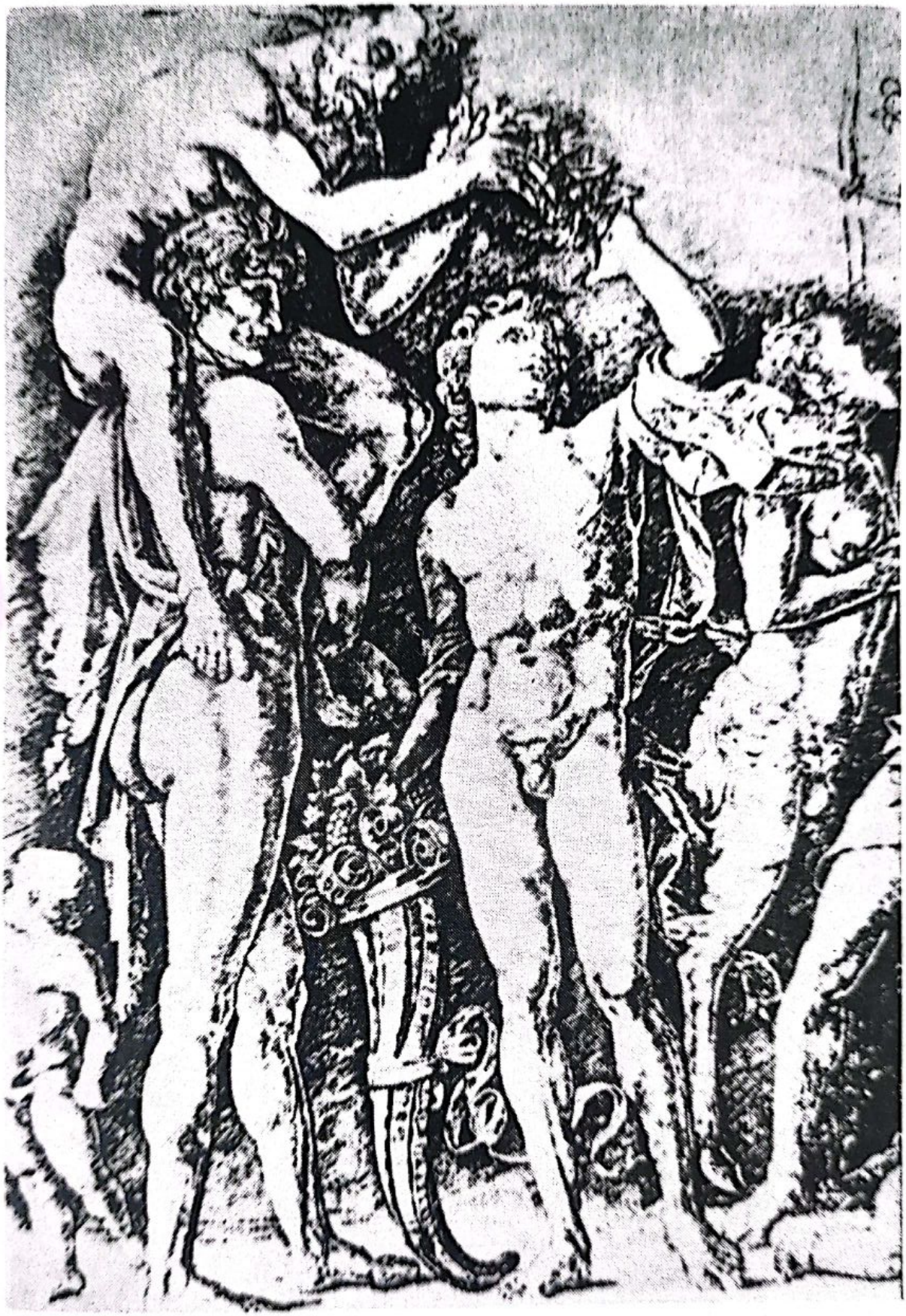
Scanned with CamScanner

77. *Apollo Belvedere.* Desen în *Codex Escurialensis*, fol. 64

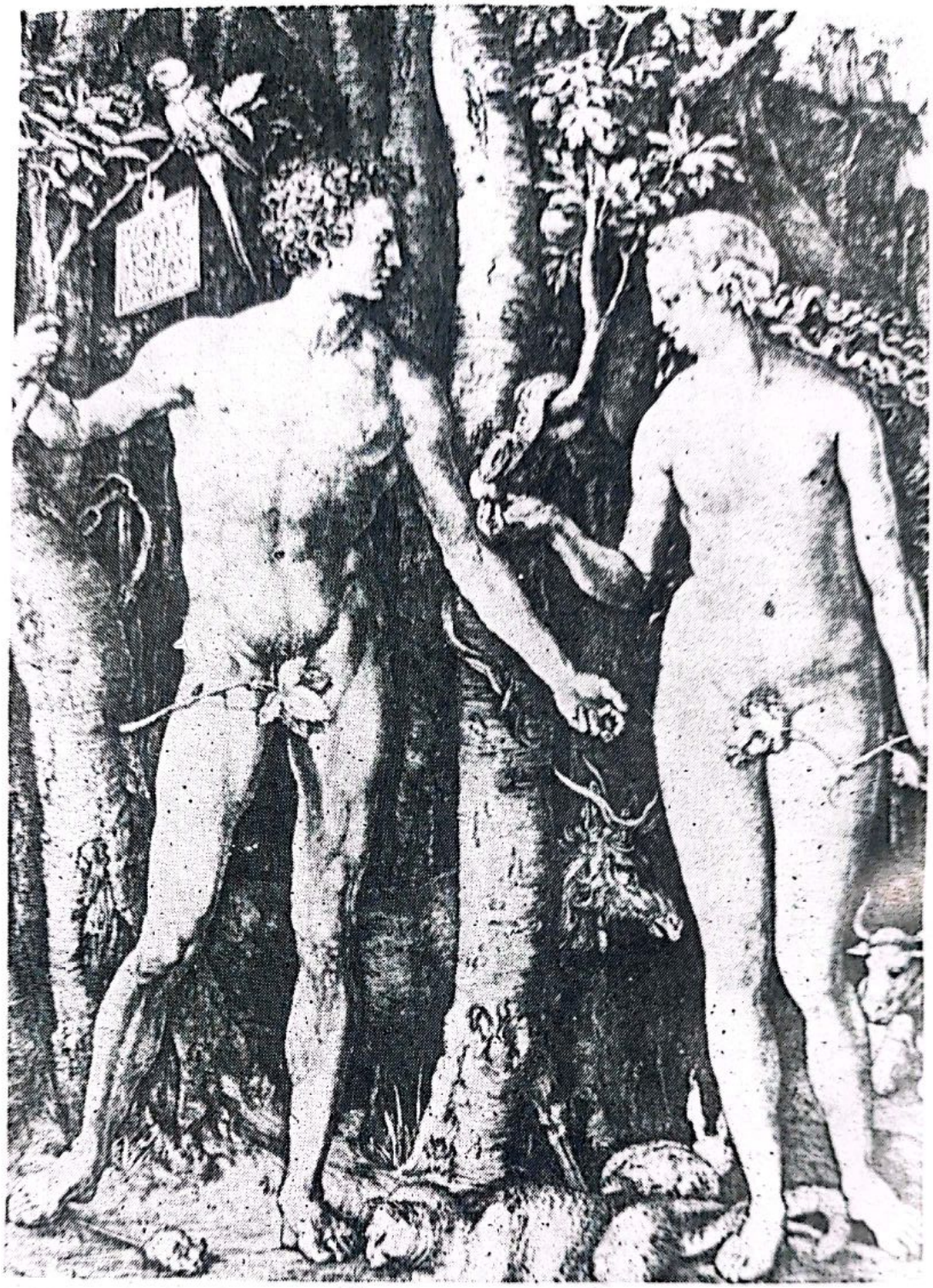
78. *Helios Pantocrator.* Monedă din cetatea Aezanis, Frigia

Scanned with CamScanner

79. Andrea Mantegna, *Bacanală cu țease* (detaliu). Gravura B. 19



Scanned with CamScanner



80. Albrecht Dürer, *Căderea în păcat.*
Gravură B. 1. Datată 1504

Scanned with CamScanner

81. Albrecht Dürer, *Învierea*. Xilogravură B. 15

Scanned with CamScanner

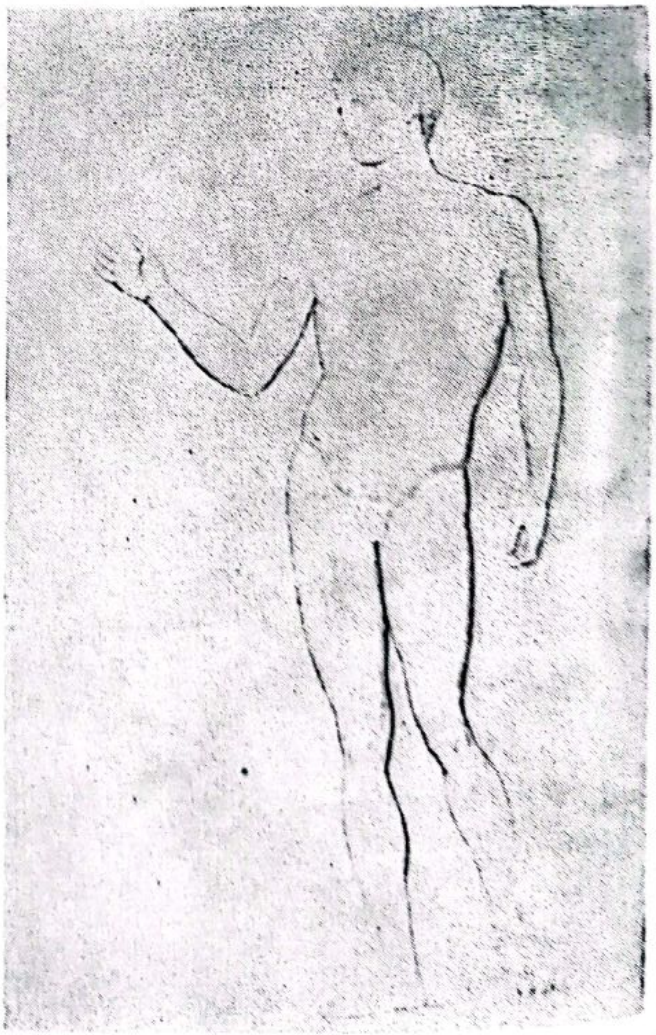
Scanned with CamScanner

83. *Sol.*
Capitel de la Palatul dogilor din Veneţia. Începutul secolului al XV-lea

84. *Sol.*
Xilogravură din Calendarul de la Frankfurt, pentru anul 1547

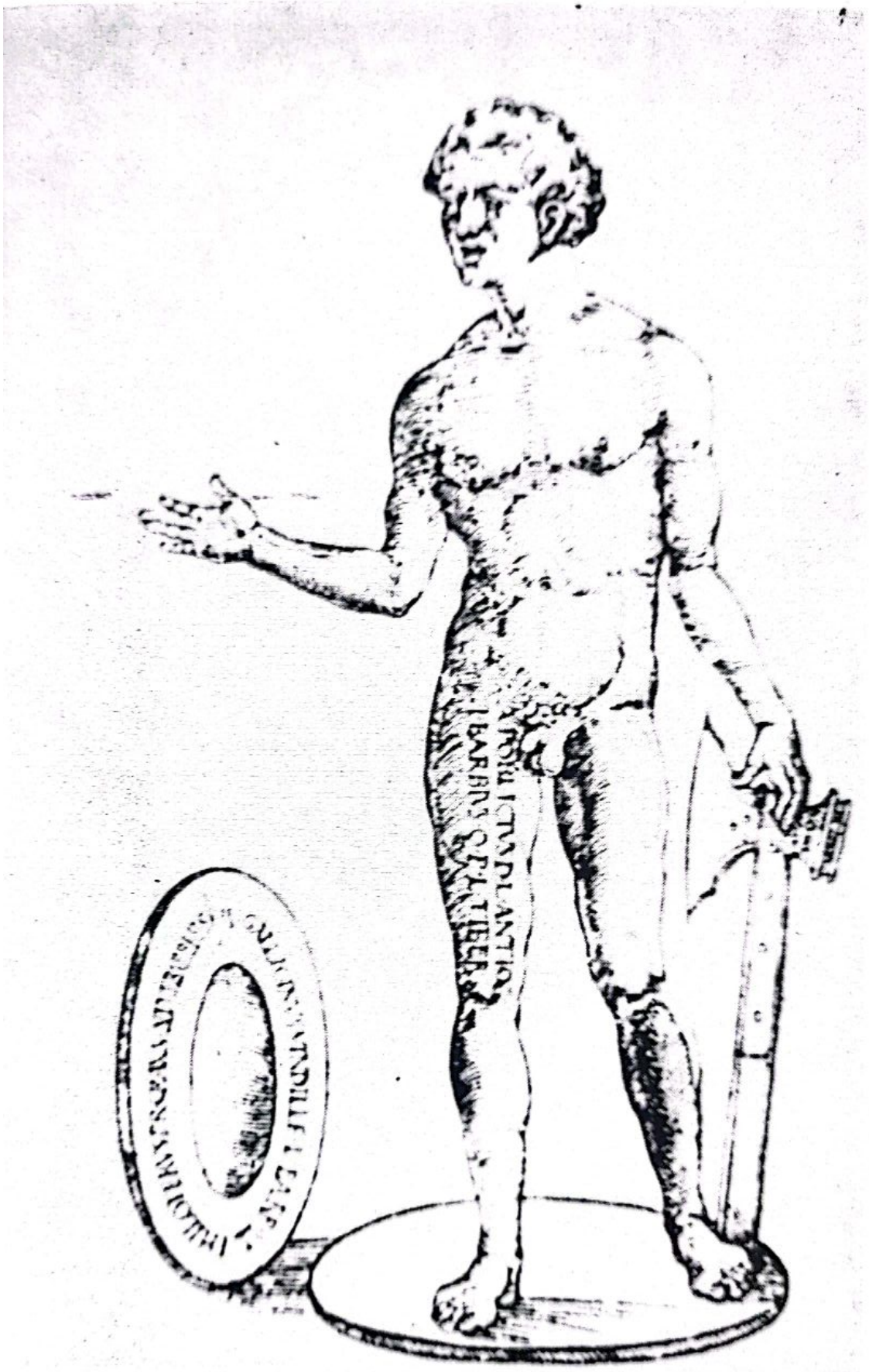
Scanned with CamScanner

85. Albrecht Dürer,
Nud de războinic
(desenul L. 351).
Bayonne,
Musée Bonnat



86. *Atlet*
din Helenenberg.
Viena,
Kunsthistorisches
Museum

Scanned with CamScanner



7. *Atlet din Helenenberg.*
Xilogravură după Fig. 86, din Petrus Aplanus,
nscriptiones sacrosanctae vetustatis, p. 413

Scanned with CamScanner

88. Relief pseudo-clasic executat la Veneţia pe la 1525—30. Viena, Kunsthistorisches Museum

Scanned with CamScanner

89. Francesco Traini, *Legenda celor trei vii și a celor trei morți* (detaliu de frescă). Pisa, Camposanto

Scanned with CamScanner

91. Nicolas Poussin,
„*Et in Arcadia ego*". Chatsworth, Devonshire Collection.

Scanned with CamScanner

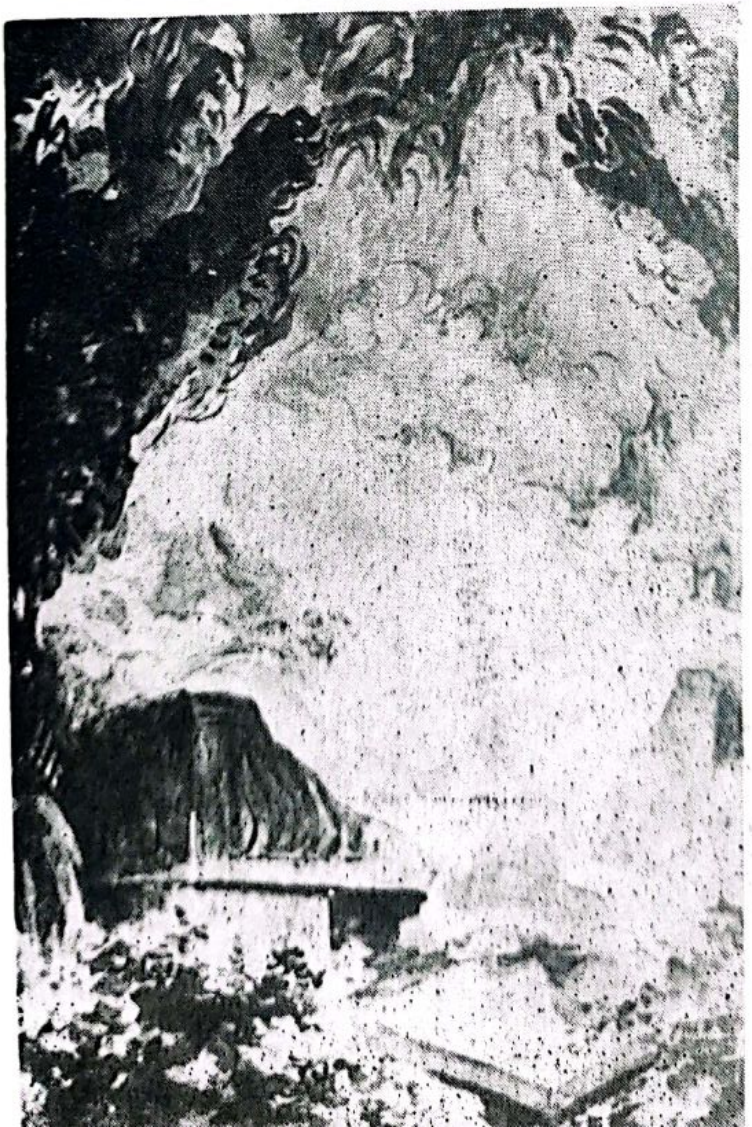
Scanned with CamScanner

Scanned with CamScanner

92. Nicolas Poussin, *„Et in Arcadia ego"*. Paris, Muzeul Luvru

93. Giovanni Battista Cipriani, *„Pînă şi in Arcadia există moarte"*. Gravură

94. Georg Wilhelm Kolbe,
„Şi eu am sălăşluit în Arcadia". Gravură



95. Honoré Fragonard, *Mormîntul* (desen). Viena, Albertina

Scanned with CamScanner

EXCURS

Două planuri de fațadă ale lui Domenico Beccafumi și problema manierismului în arhitectură

I. Imediat după întoarcerea sa de la Roma, unde se presupune că ar fi stat vreo doi ani, Domenico Beccafumi, denumit Meccherino, a decorat fațada unei „Casa dei Borghesi" din Siena, în timp ce Sodoma se ocupa de o lucrare similară la Palazzo Bardi: „Sub acoperiș, într-o friză în clarobscur", spune Vasari, „el a executat cîteva siluete mici care au fost mult lăudate; și în spațiile dintre cele trei șiruri de ferestre, încadrate cu travertin, ce împodobesc palatul el a pictat în clarobscur, culoare și bronz, sumedenie de divinități antice și alte figuri, a căror valoare se situa peste medie deși lucrarea lui Sodoma a fost mai apreciată. Ambele fațade au fost executate în anul 1512". [132]

---

[132] *Vasari*, V, p. 635: „Sotto il tetto fece in un fregio di chiaroscuro alcune figurine molte lodate e nei spazi fra tre ordini di fenestre di trevertino, che ha questo palagio; fece e di color di bronzo di chiaroscuro e colorite molte figure di Dii antichi ed altri, che furoni più che ragionevoli, sebbene fu più lodata quella del Sodoma. E l'una e l'altra di queste facciate fu condotta nell'anno 1512".

Scanned with CamScanner

Relatarea, repetată de mai mulţi autori locali şi în general acceptată de exegeţii lui Beccafumi,[133] este confirmată în esenţă, deşi modificată oarecum de către un document: în timp ce Sodoma a decorat realmente Palazzo Bardi în perioada respectivă, el a preluat această comandă (cu condiţia s-o execute în limitele a opt luni) nu mai devreme de 9 noiembrie, 1513.[134] Deci, dacă acceptăm premisa potrivit căreia cele două palate au fost decorate simultan, şi cum s-ar spune în competiţie, frescele lui Beccafumi ar trebui şi ele datate 1513—14 mai degrabă decît 1512.

Asemeni aproape tuturor picturilor de acest tip şi aparţinînd acestei perioade, decoraţiile de la „Casa dei Borghesi" sînt complet distruse. Dar clădirea însăşi identificată după blazonul familiei Borghese mai dăinuie încă (Fig. 60);[135] şi aceasta coroborată cu relatarea lui Vasari, ne dă posibilitatea să facem legătura între decoraţiile realizate de Beccafumi şi un desen păstrat la British Museum, ce poartă o veche inscripţie („Micarino") şi care poate fi acceptat fără riscuri drept o operă a sa (Fig. 59). Acest desen arată, lucru ce nu era de loc neobişnuit, numai jumătate din aranjamentul propus ; dar ceea ce arată totuşi corespunde întocmai structurii existente: o clădire cu patru caturi destul de îngustă (cele trei caturi din schiţa de plan trebuie suplimentate cu un parter care adăposteşte intrarea sau intrările), avînd doar patru ferestre la fiecare cat şi distingîndu-se prin aceea că ferestrele se înalţă direct din profilele principale şi sînt mai scurte decît suprafaţa zidului de deasupra lor. Proporţiile generale sînt în acord cu acelea ale structurii reale în măsura în care te poţi aştepta la un *pensiero*

---

[133] Vezi L. Dami, „Domenico Beccafumi", *Bollettino d'Arte*, XIII, 1919, p. 9 şi urm. [M. Gibellino-Krascennicowa, *Il Beccafumi*, Siena, 1933].

[134] G. Milanesi, *Documente per la Storia dell'arte senese*, III, p. 69.

[135] Îmi exprim gratitudinea sinceră faţă de Profesorul A. Warburg şi Dr. Gertrude Bing pentru ajutorul prietenesc pe care mi l-au acordat în identificarea palatului şi în obţinerea fotografiei lui.

Scanned with CamScanner

care, de regulă, nu era desenat la scară: „Nu este obiceiul ca arhitecţii", scrie Vignola, „să deseneze o schiţă mică la scară în asemenea măsură încît ea să poată fi transferată de la redus la extins cu ajutorul unui modul; de obicei nu sînt executate decît pentru a evidenţia concepţia".[136]

Sîntem îndreptăţiţi să aplicăm această remarcă la desenul nostru aparţinînd lui Beccafumi întrucît el reprezintă nu numai un plan pentru decoraţia picturală a faţadei ci şi un proiect pentru remodelarea ei arhitecturală. Palatul Borghese a fost la origine o clădire gotică, şi a fost „modernizat" în secolul al şaisprezecelea, se pare în legătură directă cu activitatea lui Beccafumi. Numai atunci a fost posibil să i se adauge cornişa înaltă (care se ridică deasupra marginii superioare a desenului din Londra), şi numai atunci ferestrele gotice, ale căror arcuri frînte mai sînt şi acum uşor perceptibile, au fost aduse „la zi"; li s-au adăugat cadre şi praguri superioare în formă de dreptunghi şi au fost plasate pe o axă (Fig. 61) potrivit cu cerinţele lui Serlio pentru asemenea modernizări.[137] Iniţial a existat *qualchè disparità*, pentru a folosi expresia lui Serlio, în aceea că ferestrele celor două caturi de sus erau plasate la o distanţă considerabil mai aproape de colţuri decît cele de la primul cat.

Totuşi, proprietarul palatului nu s-a conformat în toate privinţele sugestiilor lui Beccafumi aşa cum sînt întruchipate în desenul londonez. Dacă pictorul ar fi putut acţiona după dorinţa sa, brîurile ar fi fost întărite; apertura ferestrelor n-ar fi trebuit lărgită; şi mai presus de toate, feres-

---

[136] Gaye. *op. cit.*, II, p. 359 (Scrisoare a lui Vignola către clericii de la San Petronio): „Non e consuetudine d'architetti dar un picol disegno talmente in proportione, che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor de una piccola misura, ma solamente si usa far li disegni per mostrar l'inventione".

[137] Vezi mai sus, p. 250. Discutînd propunerile lui Serlio pentru modernizare, s-ar părea că Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 364, subliniază în mod exagerat condiţiile speciale din Franţa. Aşa cum putem afla de la Casa dei Borghesi problema remodelării palatelor gotice era o problemă reală şi în Italia.

Scanned with CamScanner

trele de la cele două caturi superioare ar fi trebuit mutate spre interior în locul mutării înafară a celor de la primul cat. Pe scurt, el ar fi dorit să obţină un maximum de suprafaţă disponibilă pentru pictură; în timp ce proprietarul, aşa cum se întîmplă cu proprietarii, a preferat un maximum de iluminare interioară şi costuri reduse la minimum.[138]

În ciuda acestor discrepanţe relativ minore, desenul londonez ne oferă o ilustrare destul de clară a ceea ce a plănuit Beccafumi, şi nu-i putem decît admira dibăcia cu care a ascuns realitatea unei faţade încă medievale sub aparenţa unei *quadratura* moderne.

Mai întîi, a redus peretele orb de deasupra ferestrelor introducînd cornişe simultan constînd dintr-o architravă în fascii şi o friză decorată aşa încît diviziunile orizontale, iniţial destul de anemice, să pară a fi transformate în antablamente clasice viguroase. Segmentele verticale de zid dintre ferestre şi colţuri sînt articulate aşa încît să acorde sprijin acestei antablaturi : perechi de pilaştri, ce se schimbă din doric în ionic şi în corintic, sînt puşi să susţină arhitrava, şi fiecare din aceste perechi, încadrînd o nişă, formează o *aedicula* care găzduieşte una dintre acele „figure di Dii antichi ed altri" menţionate în descrierea lui Vasari[139] — siluete în care fuzionează impresiile lăsate de sculpturile lui Michelangelo şi

---

[138] Desenul din Londra nu oferă nici o sugestie în privinţa ideilor pe care le avea Beccafumi pentru remodelarea parterului. Dar putem presupune că el ar fi urmărit să înlocuiască cele patru intrări în arcadă printr-un singur portal în centru. La Florenţa şi la Roma poate fi observată în acea epocă o trecere destul de consecventă de la schema multiportalelor la cea a uniportalului (vezi, la Florenţa, palatele Pazzi-Quaratesi, Guadagni, Strozzi şi Bartolini-Salimbeni prin contrast cu Pitti, Riccardi, Rucellai; la Roma, Palazzo Giraud-Torlonia şi Palazzo Farnese prin contrast cu Cancelleria). Serlio, p. 171, consideră idiomatică plasarea centrală a portalului: „et mettere la porta nel mezzo, come è dovere".

[139] Iconografia desenului din Londra nu este clară dar s-ar părea că este inspirată din *AEneida* lui Vergiliu de vreme ce statuia unui tînăr în armură în nişa cea mai elevată poartă

Scanned with CamScanner

Sansovino cu cele ale statuilor de nişă pictate de Rafael în *Şcoala din Atena*.[140]

Peretele orb este ascuns astfel de un sistem iluzionistic de antablaturi şi elemente susţinătoare. Iar efectul acestei arhitecturi simulate (ornamentaţia sa amintindu-se din nou de cavourile lui Sansovino din Santa Maria del Popolo) este subliniat de folosirea ingenioasă a perspectivei: *aediculae*-le flancate de pilaştri şi antablaturile, văzute de jos în racursiuri accentuate succesiv potrivit cu distanţa faţă de ochi, par să se proiecteze dincolo de zidul „real"; sau punînd problema invers zidul „real" pare să se retragă dincolo de arhitectura simulată. Avem astfel impresia — sau cel puţin aşa se presupune — că privim trei decoruri suprapuse şi încadrate, parcă, de antablaturi şi *aediculae*. Drept urmare, ancadramentul ferestrelor nu mai pare să iasă în afara suprafeţei reale a peretelui şi în afara unui fundal imaginar decorat cu embleme marţiale şi scene de luptă ecvestră; privitorul este înclinat să atribuie lipsa neinspirată a pervazelor de la ferestre, efectului unei priviri din perspectiva broaştei care le face să dispară dincolo de cornişele ce aparent ies din planul clădirii.

II. Acelaşi Beccafumi care a reorganizat astfel faţada de la „Casa dei Borghesi" ne-a lăsat un

---

inscripţia MARCELLVS şi corespunde indeaproape descrierii acestuia în *AEneida* VI, 861:

Egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
Sed frons laeta parum et deiecto lumina voltu.

Merge şi-un tînăr ales, scînteind de-al armelor fulger, / Dar cu o frunte amărîtă, cu ochi ce în jos numai cată (versiunea D. Murărăşu).

[140] Statuia de la al doilea etaj poate fi descrisă drept o sinteză între *David*-ul lui Michelangelo şi Apollo-ul lui Rafael din *Şcoala din Atena*. Personajul aşezat între ferestrele de la ultimul etaj, sugerîndu-ni-l pe Isaia de pe plafonul Capelei Sixtine, aminteşte de Sf. Paul în jilţ al lui Beccafumi, din 1515; *putti* — aducînd în parte cu copiii-cariatidă ai lui Michelangelo, şi în parte cu pruncul Iisus de influenţă michelangelescă din pictura lui Rafael, *Madona di Foligno* — sînt înrudiţi stilistic cu *putti* din lucrările timpurii ale lui Beccafumi (vezi, pe lîngă Sf. Paul în jilţ, pictura ceva mai timpurie, *Stigmatizarea Sf. Caterina din Siena*).

Scanned with CamScanner

alt plan de faţadă, care, produs cu circa cincisprezece ani mai tîrziu, trădează o concepţie cu totul diferită asupra arhitecturii (Fig. 62). Acest al doilea desen, păstrat la Windsor Castle,[141] este planul pentru decorarea unei case foarte modeste de numai două caturi, impresia înşelătoare a unei clădiri de trei caturi fiind datorată numai faptului că un asistent nepriceput a lipit laolaltă două coli disparate. Ceea ce pare a fi parterul nu are nimic a face cu celelalte două caturi, iar ceea ce pare a fi primul cat este de fapt parterul, ce adăposteşte o prăvălie.[142] Tejgheaua acestei prăvălii este decorată cu reprezentarea Beţiei lui Noe — poate pentru că prăvălia îi aparţine unui negustor de vinuri; secţiunile laterale ale peretelui sînt transformate în nişe care adăpostesc statuile profeţilor. La catul de sus, chiar sub acoperiş, şi asemeni caturilor superioare a multor palate mari, vedem, la stînga iluminată numai de o fereastră mică ce se termină printr-un arc rotund, scena aducerii lui Christ la templu (treptele fiind poate sugerate de xilogravura aparţinînd lui Dürer B. 20); iar la dreapta, o scenă enigmatică pe care am putea-o interpreta drept Arătarea celor trei îngeri lui Abraham, dacă siluetele care se apropie nu ar fi femei (să fie oare Vizita reginei din Saaba şi a însoţitoarelor sale?).

Există o diferenţă enormă între acest desen şi proiectul pentru „Casa dei Borghesi". Faţada pictată propusă pentru „Casa dei Borghesi" — organizarea ei ritmică reflectînd înfăţişarea unor clădiri precum Cancellaria sau Palazzo Giraud-Torlonia — se conformează idealurilor perioadei de apogeu a Renaşterii, sau, ca să folosim expresia lui Wölfflin, perioadei „clasice" — în opoziţie cu stilul „în manieră clasică" cu alte cuvinte, compoziţia ei este dominată de patru principii de

[141] Windsor, Biblioteca regală, No. 5439. Aduc mulţumiri Profesorului H. Kauffmann pentru a-mi fi atras atenţia asupra acestui desen.

[142] Vezi, de pildă, prăvăliile analoage în palatele Raffaello-Bramante, Bresciano, şi dell'Aquila (Th. Hofmann, *Raffael in seiner Bedeutung als Architekt*, Zittau, 1909—1911, III, Planşele III, XIV).

Scanned with CamScanner

articulare (1) izonomia axială a elementelor (nici o deviere de la verticală); (2) integritatea formală a elementelor (elementele etajelor nici nu se intercalează, nici nu fuzionează); (3) interrelaţia proporţională a elementelor în sensul că la elementele înrudite generic, ca de pildă ramele ferestrelor şi pilaştrii nişelor, se produce o relaţie similară între înălţime şi lăţime şi că întregul este determinat în mod aproximativ prin formula $a:b=b:c$ (de pildă lăţimea nişelor este faţă de lăţimea ferestrelor aşa cum este lăţimea ferestrelor faţă de intervalul dintre ele; înălţimea ferestrelor este faţă de înălţimea peretelui de sus tot aşa cum este înălţimea acestuia faţă de înălţimea antablaturii, etc.); (4) diferenţierea structurală şi consolidarea elementelor în sensul că acelea aparţinînd aceluiaşi grup din punct de vedere structural sînt unite şi din punct de vedere estetic. Întreaga faţadă se compune din mai multe „straturi de relief" care — separate în mod distinct unele de altele şi unificate distinct între ele — exprimă o diferenţă de funcţii structurale printr-o stratificare în adîncime; primul strat, sistemul structural autonom constînd din antablaturi şi *aediculae* de colţ; al doilea strat, statuile dintre ferestre; al treilea strat, cadrele ferestrelor; al patrulea, peretele de deasupra ferestrelor, transformat aparent într-o suprafaţă de fundal.

Desenul aflat la Windsor proclamă o concepţie arhitecturală total diferită. Aici nişele de la parter nu intră în nici o relaţie axială cu partea care constituie catul de sus ; arcada prăvăliei secţionează brîul, arhivolta sa suprapunîndu-se mulurilor acestuia ; nu există aproape de loc mărturii ale unor relaţii proporţionale fixe (artistul intenţionează mai degrabă să acopere suprafaţa cu o decoraţie bogată şi variată decît s-o organizeze articulînd-o ritmic), şi chiar mai puţin din ceea ce am numit o stratificare în adîncime. Nu s-a făcut nici o încercare de a contrasta un sistem structural autonom cu o „suprafaţă de fundal" tot atît de autonomă; dimpotrivă substanţa peretelui decorat mai mult decît articulat, rămîne un ἀδιάφορον („lucru nediferenţiat") în raport cu structura.

Scanned with CamScanner

Cu tot soiul de cavităţi şi adînciturі şi împodobit cu tot soiul de potuberanţe şi console, peretele nu pare a fi divizat în straturi separabile ci elaborat ca o entitate.

Este evident, deci, că faţada desenului aflat la Windsor este „non-clasică". Dar nici nu oferă caracteristicile care, potrivit formulării finale a lui Wölfflin, marchează stilul baroc : imensitate, masivitate, însufleţire organică, şi subordonarea părţilor unui motiv dominant. Ne vedem siliţi să aplicăm la arhitectură un concept care pînă acum a tins să fie limitat la artele reprezentanţionale : faţada lui Beccafumi aflată la Windsor trebuie descrisă ca fiind „arhitectură manieristă". De fapt toate criteriile care par să o distingă de planul „Casa dei Borghesi" — slăbirea relaţiilor axiale, interrelaţia dintre forme, lipsa de proporţionalitate, şi, în fine, substituirea unei structuri distinct stratificate printr-o materie nearticulată şi omogenă — toate aceste criterii sînt în egală măsură valabile pentru picturile lui Pontormo, Rosso, Bronzino, sau Jacopo del Conte, şi mai cu seamă pentru cele ale lui Beccafumi însuşi. Şi cum manierismul în artele reprezentaţionale a rezultat (deşi în nici un caz în exclusivitate) din reactivarea a ceea ce a fost denumit „Goticul din Quatrocento", [143] tot aşa manierismul în arhitectură a rezultat, într-o anumită măsură, din recrudescenţa tendinţelor medievale în cadrul stilului „clasic" ; este semnificativ faptul că proiectul lui Beccafumi aflat la Windsor nu numai că reţine dar şi subliniază arcul segmentat, o adevărată anatemă atît după standardele „clasice" cît şi după acelea ale stilului în manieră clasică.

Este imposibil să definim aici, şi cu atît mai puţin să discutăm, întreaga problemă a „arhitecturii manieriste". [144] Pentru noi o singură chestiune este importantă, pentru că ne recheamă la tema

---

[143] Vezi articolele lui Friedlaender şi Antal citate mai sus, nota 35.

[144] Vezi bibliografia la care ne-am referit mai sus, p. 23 şi urm.

Scanned with CamScanner

noastră inițială : opera și opiniile lui Giorgio Vasari. Este oare necesar ca punctul de vedere istoric, răspîndit pînă la circa 1920, care presupune o dezvoltare continuă a Renașterii „clasice" înspre baroc și consideră că tot ceea ce este manierist nu reprezintă decît o dezvoltare colaterală sau un produs adiacent — este oare necesar ca acest punct de vedere istoric să fie revizuit cu privire la arhitectură în același mod în care a trebuit revizuit cu privire la artele reprezentaționale ? Mă îndoiesc că este necesar. Dimpotrivă, poate că tocmai opinia mult prea încrezătoare cu privire la o dezvoltare sincronă și perfect paralelă a arhitecturii, sculpturii și picturii a fost principala cauză a estimării inexacte a manierismului în scrierile mai timpurii de istoria artei. Considerată în ansamblu, arhitectura din Italia centrală și mai cu seamă din Roma s-a dezvoltat într-adevăr în mod continuu și consecvent dinspre perioada de apogeu „clasic" a Renașterii înspre barocul timpuriu. Dacă ar fi incorect să atribuim aceleași tendințe sculpturii și picturii (o prezumție izvorînd din vechiul obicei de a face arhitectura „măsura tuturor lucrurilor" în chestiuni privind devenirea stilurilor), am comite o eroare analoagă dacă, arătîndu-ne deferența față de reevaluarea recentă a manierismului, ne-am răsturna în grabă ideile cu privire la evoluția arhitecturii. În artele reprezentaționale din centrul Italiei, inclusiv Roma, curentul manierist dobîndise o asemenea amploare, încît a fost nevoie de apariția unor forțe proaspete din nordul Italiei, și de o retrezire deliberată a tendințelor perioadei de apogeu a Renașterii, pentru a asigura victoria barocului timpuriu. În domeniul arhitecturii, totuși, avem, în aceeași Romă o succesiune neîntreruptă care duce de la Bramante, Rafael și Sangallo la Vignola, della Porta, frații Lunghi, și Fontana, și de aici la Maderna și apoi la marii maeștri ai apogeului barocului. Această succesiune constituie încă ceea ce poate fi numit filonul principal al dezvoltării, iar importanța sa nu este diminuată de existența clădirilor manieriste. Manierismul, care reprezintă regula în pictura din Italia cen-

Scanned with CamScanner

trală, rămîne o excepţie cînd este întîlnit în arhitectura din această regiune.

Privită în contextul istoriei artei Renaşterii în totalitatea ei, această situaţie nu este surprinzătoare. Arhitectura din centrul Italiei se rupsese categoric din primul moment de stilul gotic, a cărui supravieţuire sau reînviere reprezintă cel puţin una din condiţiile predominării manierismului. În timp ce picturile din Quattrocento realizate în Toscana sau în Umbria — nu se putea vorbi de o pictură romană în Quattrocento — pot fi definite, general vorbind, drept o artă a Renaşterii apărută pe fundaţii gotice, arhitectura Quattrocento-ului în Toscana şi Umbria poate fi definită, în termeni tot atît de generali, drept o artă a Renaşterii apărută pe fundaţii romanice. Stilul însufleţit al unui Botticelli, Filippino, Piero di Cosimo sau Francesca di Giorgio care infuzează elementul antic cu sentimente gotice— sau, ca să ne exprimăm altfel infuzează stilul gotic cu vitalitate clasică — se distinge inerent de o arhitectură ancorată atît de ferm în Brunelleschi şi Alberti încît aceasta n-ar fi putut în nici un caz fi „smulsă din ancorajul ei" de către valul manierist.

De aici se evidenţiază clar două elemente. Mai întîi, putem înţelege astfel că în nordul Italiei, la Genova şi mai cu seamă în ţările transalpine, arhitectura Renaşterii n-a putut nicicînd elabora un stil cu adevărat „clasic"; a fost, dacă ne putem exprima astfel, manieristă *ab ovo*. Aproape tot ceea ce a produs, a constat din „trupuri gotice în veşminte moderne". Iar calea excepţională care l-a condus pe marele Elias Holl din Augsburg de la „Beckenhaus prin Zeughaus la Clădirea primăriei nu reprezintă o dezvoltare de la manierismul german la cel italian şi nici cum s-a susţinut de asemeni, o dezvoltare de la străin către naţional, ci o auto-evoluţie a manierismului spre barocul timpuriu, ceea ce nu ar fi fost posibil în Italia. [145] În al doilea rînd, putem înţe-

[145] Asupra poziţiei lui Palladio, vezi mai sus, p. 258 şi urm.

Scanned with CamScanner

lege că acolo unde arhitectura manieristică a invadat într-adevăr teritoriile Florenţei şi Romei, clădirile în discuţie nu au fost proiectate de arhitecţi profesionişti, ci de către asemenea artişti care se simţeau la ei acasă în artele reprezentaţionale şi decorative. Walter Friedlaender a recunoscut fără înconjur că stilul care şi-a dezvăluit punctul culminant în Casinoul lui Pius IV (Fig. 63), şi pe care el îl derivă în mod corect din Palazzo dell'Aquilla, reprezintă o „reacţie împotriva a ceea ce este arhitectonic". [146] Putem acum înţelege că de fapt reprezenta revolta non-arhitecţilor: Rafael, proiectantul Palazzo-ului dell'Aquila, a fost pictor şi tot aşa şi Pirro Ligorio, arhitectul Casino-ului lui Pius IV (un arhitect ale cărui clădiri dovedesc cît de puţin intră în conflict stilul manierist cu interesul faţă de Antichitate şi chiar şi cu punctul de vedere indubitabil arheologic) [147] — Giulio Mazzoni, cel care a creat Palazzo Spada a fost pictor şi *stuccatore*. În Florenţa, exponenţii principali ai manierismului arhitectural sînt sculptorul Bartolommeo Ammanati, pictorul şi scenograful Bernardo Buontalenti, şi, în fine, pictorul Giorgio Vasari.

Neîndoielnic Vasari îşi imagina că în domeniul arhitecturii păşeşte pe urmele lui Michelangelo. De fapt însă, era ceea ce Michelangelo nu fusese niciînd, un manierist. [148] Desenul lui Beccafumi, păs-

---

[146] W. Friedlaender, *Das Casino Pius des Vierten*, Leipzig, 1912, p. 16.

[147] Vezi, de asemenea, B. Schweitzer, „Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino", *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts*, Römische Abteilung, XXXIII, 1918, p. 45 şi urm.

[148] Pentru locul ocupat de Michelangelo în istoria arhitecturii, vezi K. Tolnay, „Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, p. 1 şi urm. Autorul de faţă împărtăşeşte convingerea lui Tonlay că stilul arhitectural al lui Michelangelo nu poate fi clasificat sub categorii stilistice ca „Renaştere", „Baroc", sau „Manierism" ci trebuie considerat a constitui „o perioadă stilistică în sine". Numai în clădirile din perioada sa florentină (1517—34) este posibil — în acord cu observaţiile făcute de Walter Friedlaender cu privire la sculpturile şi desenele acestor ani — să remarci o influenţă (deloc esenţială) a curentului manierist.

Scanned with CamScanner

trat la Windsor, diferă de planul său pentru „Casa dei Borghesi" exact în acelaşi chip în care diferă Uffizi a lui Vasari (Fig. 64) de Palazzo Pandolfini sau de Palazzo Vidoni. Şi constituie aproape o ironie faptul că invectivele lui Michelangelo şi ale lui Vasari împotriva machetei oferită de Antonio da Sangallo pentru Sf. Petru pot fi aplicate, cu şi mai mare justificare, înseşi eforturilor arhitecturale ale lui Vasari (deşi ele sînt, cum ar fi spus-o el „demne de toată lauda ţinînd seama de natura perioadei") : „compoziţia . . . este prea segmentată de protuberanţe şi de unităţi care sînt prea mici aşa cum sînt şi coloanele, arcuri peste arcuri şi cornişe peste cornişe".[149]

[149] Vezi nota 40.

Scanned with CamScanner

6
ALBRECHT DÜRER ŞI ANTICHITATEA CLASICĂ

ALBRECHT DÜRER: „Cîtă cinste şi preţuire îi acordau grecii şi romanii acestei arte reiese suficient de clar din cărţile antice. Mai tîrziu, totuşi, a fost total pierdută stînd ascunsă mai bine de un mileniu; şi doar în cursul ultimelor două sute de ani a fost din nou scoasă la lumină de către italieni".

Operele realizate de Albrecht Dürer la sfîrşitul secolului al cincisprezecelea marchează începutul stilului renascentist în Nord. La sfîrşitul unei ere mai profund înstrăinate de arta clasică decît oricare alta, un artist german a redescoperit-o atît pentru sine cît şi pentru compatrioţii săi. Faptul că redescoperirea artei grecilor şi romanilor a fost precedată de această totală înstrăinare a reprezentat probabil o necesitate. Arta italiană îşi putea într-adevăr găsi calea înapoi spre Antichitate, pe linia afinităţii, cum s-ar spune; Nordul o putea redobîndi — cît de cît — numai prin antiteză. Şi în acest scop trebuiau mai întîi rupte toate firele ce legau arta Evului Mediu timpuriu de aceea a trecutului clasic.

Dürer a fost primul artist din Nord care a resimţit acest „patos al distanţei". Atitudinea sa faţă de arta clasică nu era nici aceea a moştenitorului, nici aceea a imitatorului, ci aceea a *conquistadorului.* Pentru el Antichitatea nu era nici o

Scanned with CamScanner

grădină unde mai înfloreau florile şi se mai coceau fructele, nici un cîmp de ruine ale căror pietre şi coloane mai puteau fi folosite: era un „regat" pierdut ce trebuia recucerit printr-o campanie bine organizată. Şi de vreme ce a înţeles că arta nordică putea asimila valorile Antichităţii numai printr-o reformă de principiu, a pornit el însuşi la înfăptuirea acestei reforme — atît în teorie cît şi în practică. Potrivit propriilor mărturisiri, operele sale teoretice — un substitut pentru „cărţile anticilor" acum pierdute — erau menite să creeze condiţiile ca „arta picturii să atingă cu timpul perfecţiunea de odinioară".[1] Şi atunci cînd s-a străduit, cu aproape trei decenii înainte de publicarea lucrării sale *Teoria proporţiilor umane*, să realizeze siluete clasice surprinse în posturi clasice, a făcut-o, nu pentru a-şi înfrumuseţa opera cu prăzi strînse de ici de colo, ci din intenţia (simţită poate intuitiv mai degrabă decît realizată conştient la ora aceea) de a se educa sistematic pe sine şi pe confraţii săi, artişti germani, spre a dobîndi o atitudine „clasică" faţă de puterea expresivă şi frumuseţea inerentă a corpului omenesc.

Ideea veacului de aur al unei arte „total pierdută şi ascunsă mai bine de un mileniu"[2] dar care acum trebuia retrezită la viaţă, sau, pentru a folosi expresia lui Dürer, „recrescută" (*Wiedererwachsung*),[3] apăruse în Italia ;[4] şi tot italiene sînt şi izvoarele din care maestrul din Nürnberg şi-a derivat cunoştinţele şi experienţa cu ajutorul cărora spera să înfăptuiască propriul său program renascentist. Aşa cum interesul teoretic i-a fost deşteptat prin contactul întîmplător cu un italian, trimiţîndu-l de nenumărate ori spre studiile teoreticienilor italieni,[5] tot astfel „imaginile nude" (nackete Bilder) ale pictorilor italieni, atît de mult

---

[1] K. Lange şi F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, p. 207, rîndul 7 şi urm.
[2] *Ibidem*, p. 181, rîndul 25.
[3] De pildă, *ibidem*, p. 344, rîndul 16.
[4] Vezi secţiunea precedentă a acestui volum.
[5] Vezi E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915 *passim*; vezi de asemeni Secţiunea a 2-a în volumul de faţă.

Scanned with CamScanner

prețuite de el,[6] i-au furnizat tot ceea ce putea asimila în materie de forme și posturi clasice.

Nu ar mai fi cazul să subliniem acest rol intermediar al Renașterii italiene dacă nu s-ar face încercări repetate de a explica „maniera clasică" a lui Dürer (*antikische Art*) prin contact direct cu statuile grecești și romane. Acest punct de vedere a fost susținut, chiar de curînd, într-o manieră nouă și captivantă, de către un autor care merge chiar mai departe decît toți predecesorii săi din dorința de a-l emancipa pe artistul german de Italia. Se presupune nu numai că Dürer ar fi fost inspirat direct de originale clasice, dar ni se cere să dăm crezare faptului că aceste originale clasice i-au fost accesibile în Augsburg[7] mai degrabă decît la Bologna, Padua sau Veneția.

Ar putea părea relativ lipsit de importanță faptul că prototipul lui Dürer pentru Adam a fost un desen italian după *Apollo Belvedere* sau un relief provincial roman, și că postura Herculelui său, încordîndu-și arcul, poate fi depistată într-o lucrare de Pollaiuolo sau într-o statuie clasică. Dar aici se ridică o chestiune de principiu: trebuie să ne întrebăm, nu atît dacă aceste lucrări ale lui Dürer au luat într-adevăr naștere sub impresia unor originale clasice cît dacă ele au putut lua naștere sub impresia unor originale clasice — dacă, în lumina situației istorice, este cît de cît posibil să presupui o influență directă a Antichității asupra artistului german din secolul al cincisprezecelea. Pentru a lua o atitudine în această chestiune de principiu trebuie să trecem în revistă faptele.

I. PATOSUL CLASIC. Puterea expresivă și frumusețea corpului omenesc — acestea au fost cele două idealuri pe care Renașterea le-a găsit

---

[6] Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 254, rîndul 17.

[7] M. Hauttmann, „Dürer und der Augsburger Anttikenbesitz", *Jahrbuch der preusstschen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, p. 34 și urm.

Scanned with CamScanner

materializate în arta clasică. Dar exact aşa precum *Quattrocento*-ul italian a fost impresionat şi tulburat de „neliniştea tragică" a Antichităţii înainte de a fi fost în stare să aprecieze şi să se lase dominat de „calmul său clasic", [8] tot astfel tînărul Dürer s-a extaziat de scenele răscolitoare înfăţişînd moartea sau răpirea, înainte de a dobîndi acces la frumuseţea lui *Apollo Belvedere. Moartea lui Orfeu* şi *Răpirea Europei*, Muncile lui Hercule şi o încăierare de monştri marini — această selecţie de subiecte indică în mod clar ce a înţeles în primul rînd Dürer a fi *antikische Art ;* chiar şi în Apollo, în acest stadiu, nu a văzut atît imaginea triumfătoare a unei relaxări, cît imaginea unui efort plin de încordare : el nu l-a reprezentat în poza euritmică a marelui zeu al soarelui ci într-o mişcare plină de vioiciune sugerată de o faimoasă statuie clasică ce-l reprezintă pe Cupidon încercînd să încordeze arcul lui Hercule. [9]

Toate aceste lucrări se bazează pe modele italiene, cunoscute sau ce pot fi deduse cu certitudine. S-a demonstrat cu multă vreme în urmă că *Moartea lui Orfeu* (desenul L. 159) o compoziţie al cărui motiv central Warburg l-a urmărit în timp pînă în vremea lui Pericle, [10] derivă dintr-un prototip ce-i aparţine lui Mantegna şi a fost transmis printr-o gravură din nordul Italiei, fiind inspirat, probabil, de o sursă poetică precum *Orfeo* al lui

---

[8] A. Warburg, „Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance"; vezi acum A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig und Berlin, 1932, I, p. 175 şi urm.

[9] F. Wickhoff, „Dürers antikische Art", *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, I, p. 413 şi urm.

[10] A. Warburg, „Dürer und die italienische Antike"; vezi acum *op. cit.*, II, p. 443 şi urm. De asemeni J. Meder, „Neue Beiträge zur Dürer-Forschung", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 1911, p. 183 şi urm., mai cu seamă p. 211 şi urm. Vechimea extremă a motivului poate fi urmărit înapoi în timp pînă la cel de al treilea mileniu; vezi, de pildă, micul relief al Victoriei din Mentuhotep la Cairo.

Scanned with CamScanner

Poliziano". [11] Faptul că „Apollo-Cupidon" menționat mai sus (desenul L. 456, Fig. 65 în vol. nostru) a fost copiat, nu după originalul clasic ci de pe o parafrază din *Quattrocento* a acestui original, este evident ținînd seama de asemenea caracteristici nonclasice precum angularitatea căutată a posturii, flexiunea elegantă a degetelor, fluturarea drapajului și a panglicilor, sandalele mult prea elegante. [12] Iar faptul că Răpirea Europei,

---

[11] Vezi referirile în M. Thaussing, *Albrecht Dürer*, Leipzig, ed. II-a, 1884, p. 226 (traducerea engleză, F. A. Eaton, ed. London, 1882, Vol. I, p. 221). Tendința recentă este ca desenul lui Dürer să nu fie legat direct de gravura care a ajuns pînă în zilele noastre ci de un prototip pasă-mi-te superior acestei litografii (vezi Meder, *op. cit.*, p. 213).

[12] W. Weisbach, *Der junge Dürer*, Leipzig, 1906, p. 47 și urm.; și mai departe Meder, *op. cit.*, p. 214 și Hautmann, *op. cit.*, p. 34. O discuție succintă a iconografiei poate fi bine venită. În fața lui Apollo stă un bărbat cu barbă, purtînd veșminte orientale și ținînd în mînă un craniu, avînd la picioare o carte și un ceaun mare. Inscripția de pe ceaun, LVTV.S, a fost desfășurată de Wickhoff (*op. cit.*, p. 417) în „*lutum sacrum*", „abur sacru", și deci s-a considerat că atît ceaunul cît și orientalul cu barbă sînt înrudiți cu oracolele lui Apollo unde aburul joacă un rol important. Cuvîntul *lutum* („noroi, argilă, lut, chit") nu poate totuși însemna „abur" în nici un context. Interpretarea corectă ne duce la *lutum sapientiae*, acesta fiind un termen tehnic în alchimie, unde însemna un chit special cu care se etanșeiza instalația (vezi E. O. von Lippmann, *Die Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin, 1919, p. 43); substanța care îi dă naștere Homunculus-ului lui Goethe este și ea „in einem kolben verlutiert". Scena reprezintă deci o operație de alchimie, care se află într-un asemenea acord cu costumul fantastic, cartea, ceaunul ce fierbe și efigia morții încît Ephrussi (*Albert Dürer et ses dessins*, Paris, 1887, p. 121) a putut ajunge la interpretarea corectă fără a fi decodat inscripția LVTV.S. Singura întrebare care se pune este dacă Apollo , atît de strîns înrudit de alchimist din punct de vedere compozițional, poate fi asociat cu el din punct de vedere iconografic. Acesta nu este un fapt sigur dar nici nu este de domeniul imposibilului. Apollo-Sol, soarele, reprezintă pentru alchimist metalul prețios pe care vrea să-l producă: „Die Sonne selbst, sie ist ein lautres Gold" („Soarele însuși este aurul pur"). Astfel personajul Apollo poate fi interpretat fie drept simbol al aurului căutat de cel care face experiența, fie, mai concret, drept o statuie sub ale cărei auspicii are loc experiența. Rabelais, de pildă, ridiculizează științele oculte în des-

Scanned with CamScanner

reprezentată pe aceeaşi filă derivă dintr-o pictură sau un desen italian este chiar şi mai evident.

De la bun început trebuie spus că reprezentarea lui Dürer corespunde în toate trăsăturile esenţiale acelor strofe admirabile din *Giostra* lui Poliziano care au fost citate şi analizate în prima secţiune a volumului de faţă. [13] Cu excepţia satirilor şi făpturilor mării — comune pentru întreaga Renaştere şi care, ca personificări pentru *lito* şi *mare*, nu cer aproape nici o explicaţie — versurile lui Poliziano conţin toate caracteristicile reprezentării lui Dürer: corul fecioarelor ce se tînguie, drapajul ce „se învolburează şi flutură în urmă-i" ; taurul „atent" ce cată înapoi ; [14] şi mai presus de toate postura şi mişcarea eroinei. Ţinuta acestei Europe, care se ghemuieşte înspăimîntată, îşi află cea mai plastică descriere în cuvintele lui Poliziano : strigînd în urmă către „dragele ei însoţitoare", ea se agaţă de spinarea taurului cu o mînă în timp ce cu cealaltă se ţine de unul din coarne, „ferindu-şi picioarele goale de parcă s-ar teme să nu i le ude marea" [15].

---

crierea superbă pe care o face „unui templu al magiei împodobit cu imagini ale tuturor zeităţilor planetare, printre care o statuie a lui „Phoebus" făcută din aurul cel mai „pur" (*Gargantua şi Pantagruel*, V, 42)

[13] Vezi mai sus, p. 89.

[14] În alte reprezentări aproape contemporane (de pildă în gravura B. 4 de către „Maestrul I. B. cu Pasărea" sau în xilogravurile din *Hypnerotomachia* lui Francesco Colonna, Venezia, 1499, fol. K IV sau K V v.) taurul priveşte drept înainte iar postura Europei este total diferită.

[15] Descrierea lui Poliziano se sprijină bineînţeles pe Ovidiu; dar nu este cu putinţă să derivi reprezentarea lui Dürer direct din Ovidiu. În primul rînd, versiunea lui Poliziano nu este numai bazată pe un *locus classicus* (*Met.*, II, 870 şi urm., citată deja de Wickhoff, *op. cit.*, p. 418 şi urm.) ci compilată din diverse pasaje răspîndite în operă. Astfel, drapajul ce se învolburează şi flutură în urmă-i derivă din *Met.*, I, 528, iar felul în care-şi fereşte picioarele din *Fastele*, V, 611 şi urm., unde, la urma urmelor, este redată ca o mişcare repetată şi trecătoare („saepe puellares subducit ab aequore plantas") pe cînd Poliziano o descrie de parcă ar fi o poziţie neschimbată. În al doilea rînd, desenul lui Dürer se armonizează cu textul lui Poliziano şi în privinţa unor motive care nu apar în Ovidiu şi sînt în parte oferite de alte surse, ca de pildă tînguirea însoţitoarelor şi — dacă *nota* înseamnă „cată înapoi" —

Scanned with CamScanner

Astfel desenul Europei este legat de Italia printr-o asociaţie literară. Trebuie să presupunem însă şi o sursă reprezentaţională de origine italiană : cît de pronunţat nordic ar fi fost rezultatul dacă Dürer ar fi lucrat numai după o descriere textuală, ne-o dovedeşte *Fortuna atotstăpînitoare* (gravura B. 77) care, în privinţa subiectului, este derivată la rîndu-i dintr-un poem de Poliziano [16] fiind totuşi uluitor de non-italiană ca înfăţişare. În desenul Europa, cu toate acestea, influenţa artei *Quattrocento*-ului este manifestată şi în aspectele vizuale : *putti* care suflă din corni lungi, [17] *amoretti* cu capetele lor mici ca nişte globuri, [18] însoţitoare ce-şi smulg părul tînguindu-se şi aruncîndu-şi braţele în aer cu strigăte de groază [19] —

„solicitudinea" de care dă dovadă taurul. În al treilea rînd, Europa ar trebui să se ţină cu mîna dreaptă de cornul taurului iar cu stînga să se sprijine de spinarea acestuia, pe cînd în desenul lui Dürer lucrurile stau pe dos. Faptul poate fi explicat prin aceea că Poliziano vorbeşte numai de „l'una" şi „l'altera mano". Textul lui Poliziano, în paranteză fie spus, explică în suficientă măsură postura Europei lui Dürer pe care Wickhoff şi-a propus s-o derive dintr-un oarecare „Nike Tauroktonos". Presupunerea lui Hauttman că Dürer ar fi folosit drept model o sculptură, păstrată pe acea vreme la Augsburg, reprezentînd un „taurus qui vehebat nudam puellam *tensis bracchiis auxilium implorantem*", de bună seamă nu se poate susţine pentru că tocmai motivul braţelor fecioarei, întinse într-un gest de implorare, lipseşte din compoziţia lui Dürer.

[16] K. Giehlow, „Poliziano und Dürer", *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste*, XXV, 1902, p. 25 şi urm.

[17] Vezi, de exemplu, aşa-numita *Alegorie a Providenţei* de Bellini, la Academia din Veneţia. *Putti* din desenul lui Dürer, amplificaţi mai apoi în gravurile B. 66 şi B. 67, ar părea să derive şi ei din şcoala veneţiană; a se compara, de pildă spiriduşul cu globul din B. 66 cu micul flautist din *Alegoria Fortunei* a lui Bellini, de asemeni păstrată la Academia din Veneţia. E. Tietze-Conrat („Dürer-Studien", *Zeitschrift für bildende Kunst*, LI, 1916, p. 263 şi urm.), încercînd să urmărească sursa gravurilor B. 66 şi B. 67 pînă la un tip de relief clasic, dar evaluînd judicios situaţia istorică postulează corect o „verigă intermediară între ele şi originalul clasic."

[18] Vezi H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, ed. II-a, 1908, München, p. 170.

[19] Vezi, de pildă al doilea personaj de la stînga în gravura lui Mantegna, *Punerea în mormînt*, B. 3.

Scanned with CamScanner

toate acestea sînt motive tipic italieneşti ; iar micile siluete din fundal (ale căror gesturi hiperbolice de teamă reapar, fiindcă veni zorba, în gravura „Amymone")[20] sînt fără îndoială modelate după acele „nimfe" sumar înveşmîntate, cu mişcări agere, care erau aproape nelipsite în reprezentările aşa-zis clasice ale *Quattrocento*-ului.[21]

În *Răpirea Europei* ca şi în *Moartea lui Orfeu*, Dürer dobîndise deci acces la Antichitate refăcînd drumul a ceea ce s-ar putea denumi un dublu ocol: un poet italian — Poliziano, eventual, în ambele cazuri — tradusese descrierile lui Ovidiu în limba vie şi încărcată de afecte a timpului său ;[22] iar

---

[20] Interpretarea lui E. Tietze-Conrat (*op. cit.*) dată temei sub titlul „Achelous şi Perimele" (Ovidiu, *Met.* VIII, 592 şi urm.) se află în contradicţie cu faptul că tatăl, care apare pe ţărm, nu arată nici un semn de *feritas paterna* prin care o fiică pîngărită este condamnată fără milă la moarte. Dimpotrivă el se grăbeşte spre ţărm (vezi lăncierul pedestraş ce aleargă, din gravura B. 131) pentru a salva victima, sau, de vreme ce ajunge prea tîrziu, pentru a o jelui. Faptul că Ovidiu îl descrie explicit pe Achelous ca preluînd înfăţişarea unui taur (IX, 80 şi urm.) şi că unul din coarnele sale a fost transformat într-un corn al abundenţei ar fi exclus de la sine interpretarea eronată drept „coarne ca de cerb".

[21] Warburg, „Botticellis Geburt der Venus ...", *op. cit.*, I, *passim*, mai cu seamă pp. 21 şi urm. şi 45 şi urm., unde importanţa extraordinară pe care o are *ninfa* este ilustrată de multe exemple literare. Cuvîntul a fost folosit cu regularitate oriunde se urmărea o parafrază clasicizantă pentru „fecioară" sau „iubită".

[22] Este cît se poate de firesc ca artiştii interesaţi de subiecte mitologice să se bizuie adesea pe autori contemporani ce scriu în limba maternă. Influenţa lui Poliziano este evidentă, de pildă, în *Naşterea lui Venus* a lui Botticelli, *Galatea* a lui Rafael, şi reprezentările din nordul Italiei ale lui Orfeu (vezi A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, ed. II-a, Leipzig, 1883, II, p. 57 şi urm.; Warburg, *op. cit.*, I, pp. 33 şi urm., II, 446 şi urm.). Este de asemeni cu totul lipsit de obiect să derivăm nenumăratele mici vietăţi marine din desenul lui Dürer, Europa (dacă trebuie, totuşi, explicate prin paralele literare) din Lucian şi Moschus. În locul altor exemple am putea cita descrierea incîntătoare a unui relief clasic imaginar în *Hypnerotomachia*, fol. D. II v.: „...offeriuase... caelatura, piena concinnamente di aquatice monstriculi. Nell'aqua simulata & negli moderati plemmyruli semi-homini & foemine, cum spirate code pisciculatie. Sopra quelle appresso il dorso acconclamente sedeano, alcune di esse nude amplexabonde gli monstri cum mutuo innexo. Tali

Scanned with CamScanner

un pictor italian transpusese în forme cele două evenimente punînd în mişcare întregul aparat de *mis-en-scène* propriu *Quattrocento*-ului: satiri, nereide, cupidoni, nimfe ce gonesc, veşminte ce se învolbură şi cosiţe ce plutesc în vînt.[23] Numai

---

Tibicinarii, altri cum phantastici instrumenti. Alcuni tracti nelle extranee Bige sedenti dagli perpeti Delphini, del frigido fiore di nenupharo incoronati. ...Alcuni cum multiplici uasi di fructi copiosi, & cum stipate copie. Altri cum fasciculi di achori & di fiori di barba Silvana mutuamente se percoteuano..." (abrevierile au fost desfăşurate iar punctuaţia modernizată). În măsura în care poate fi înţeles şi tradus fermecătorul idiom latinizant al lui Colonna, acesta ar însemna aproximativ: „Se oferea privirilor... un relief acoperit în mod armonios cu mici monştri acvatici. În apa simulată şi în undele calme [puteau fi văzute] creaturi jumătate bărbaţi şi jumătate femei cu cozi de peşte ce se încolăceau. Pe spinările acestora şedeau cu graţie unele dintre femeile nude îmbrăţişîndu-se cu monştri. Unele cîntau din flaut, altele din alte instrumente fantastice. Altele aşezate în nişte caleşti stranii trase de delfini iuţi purtau cununi din flori răcoroase de nufăr... Unele purtau vase de forme variate, umplute pînă la refuz cu fructe, şi cornucopii ce se revărsau. Altele se băteau între ele cu mlădiţe de iris sau cu flori de *barba silvana*..."

[23] Vezi în această privinţă, Warburg, „Botticellis Geburt der Venus", *passim*. Profesorul Carol Robert (Halle) a avut amabilitatea să-mi aducă la cunoştinţă că în Antichitate clasică numai maenadele erau reprezentate cu părul în vînt, şi chiar şi acestea numai în cursul unei perioade limitate. În Renaşterea italiană timpurie acest motiv deosebit de specializat a fost adoptat pe o scară atît de largă şi cu atîta entuziasm încît a devenit, într-un sens, amprenta unei *maniera antica*; chiar şi în copiile relativ precise făcute după opere clasice, părul în vînt şi cosiţele ce flutură erau introduse în mod gratuit de copiştii Renaşterii (vezi, de pildă, desenul din Chantilly discutat de Warburg, *op. cit.*, p. 19 şi urm.), sau mai bine cunoscuta gravură *Ariadna şi Bacchus* (*Catalogue of the Early Italian Engravings in the British Museum*, Text Vol., p. 44, Fif. A. V. 10), unde personajul din colţul din dreapta ar trebui comparat cu personajul corespunzător dintr-un relief aflat la Berlin (reprodus de R. Kekulé von Szradonitz, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891, no. 850). Această curioasă înclinaţie, remarcată şi subliniată de Warburg, diferenţiază Renaşterea timpurie atît de arta clasică cît şi de cea contemporană din Nord. Aşa cum am văzut, arta clasică exprima cu predilecţie mişcarea fizică dar îi sublinia efectul adăugînd părul fluturat în vînt numai în cazul excepţional al maenadelor. Arta gotică tîrzie, pe de altă parte, dovedea un asemenea interes faţă de jocul însufleţit al liniilor *qua* linii încît intro-

Scanned with CamScanner

după această dublă transformare a putut Dürer să asimileze materialul clasic. Doar elementele de peisaj — pomi și ierburi, dealuri și clădiri — sînt independente de prototipurile italienești ; și modul în care este umplut spațiul, dintr-un capăt într-altul cu *tätig kleinen Dingen* este pe deplin nordic,[24] în ciuda faptului că multe dintre acele „creaturi mici și agitate" sînt satiri clasici, zeități feminine din stirpea lui Pan, și tritoni.

În 1500, șase ani după realizarea lucrărilor *Moartea lui Orfeu* și *Răpirea Europei*, Dürer a produs unica sa pictură cu subiect mitologic (Fig. 66). Îl reprezintă pe Hercule ucigînd păsările stymfaliene și poate fi considerată ca o ultimă afirmare a reacției inițiale pe care a avut-o Dürer față de Antichitatea clasică : la acel moment, ea însemna pentru el nuditatea eroică, o modelare viguroasă care să dea expresie structurii anatomice, mișcării pline de forță, dezlănțuirilor pasionale. În mare, Dürer s-a ghidat după unul din tablourile lui Pollaiuolo reprezentîndu-l pe Hercule, mai cu seamă *Uciderea lui Nessus*, astăzi aflat în Colecția Jarves din New Haven (Fig. 67).[25] Dar, deși pare straniu, stilul acestui prototip italian este limitat

---

ducea „părul în vînt" chiar și la asemenea personaje la care nu apare nici cea mai mică urmă de mișcare; vezi, de pildă, poziția relaxată a *Fecioarelor înțelepte* ale lui Schongauer (B. 77, 78, 81, 84) sau tot atît de calma *Wildendame* atribuită Maestrului Cărților de Joc. *Quattrocento*-ul italian a generalizat totuși un motiv restrîns la un subiect special în Antichitatea clasică, dar, pe de altă parte, i-a limitat folosirea doar la acele personaje reprezentate în reală mișcare: vechea predilecție gotică pentru mișcarea rectilinie a fost lăsată să se dezvolte în voie doar numai acolo unde putea contribui la aspirația clasică pentru o mișcare organică, corporală. Adunînd laolaltă șuvițele de păr într-o masă compactă, perioada de apogeu a Renașterii exemplificată prin *Galatea* lui Rafael, a transpus cît se poate de logic „motivul părului în vînt" dintr-o modalitate de expresie liniară într-una plastică.

[24] Exact așa și în Meder, *op. cit.*, p. 215, cît și în Weisbach, *op. cit.*, pp. 36, 63 și urm.; vezi de asemeni mai jos p. 340 și urm.

[25] Vezi Weisbach, *ibidem*, p. 48 și urm. cu reproducerea.

Scanned with CamScanner

cu mai multă stricteţe de convenţiile şi manierismele *Quattrocento*-ului decît acela al „derivatului" său geamăn. În pictura lui Dürer zvelteţea elegantă face loc masivităţii viguroase ; o postură agitată dar nehotărîtă (ceva între fandare şi sprint) devine o poziţie plină de forţă sugerînd în mod neechivoc asaltul, cu braţele încordate, cu un picior făcînd un pas mare înainte cu celălalt temeinic plantat în pămînt. Se pare că silueta lui Pollaiuolo nu a oferit decît conturul pe care Dürer l-a investit cu volum plastic şi energie funcţională, iar Profesorul Max Hauttmann a fost inspirat cînd a căutat sursele acestei concepţii mai nobile şi, mai clasice, dacă am putea-o numi astfel, asupra trupului omenesc în antichitate. Şi totuşi, nu un original clasic ci transpunerea italiană a unui asemenea original i-a dat lui Dürer posibilitatea „de a-şi perfecţiona instruirea". Şi, coincidenţă remarcabilă, Pollaiuolo însuşi a fost cel care a jucat rolul de intermediar.

În 1495 Dürer executase o copie parţială după un desen aparţinînd lui Pollaiuolo, reprezentînd Răpirea sabinelor desen pierdut acum, dar iniţial făcînd parte dintr-o serie din care au supravieţuit cîteva piese. Desenul lui Dürer (L. 347, Fig. 68 în vol. nostru) reprezintă doi bărbaţi vînjoşi — sau mai bine zis, cu excepţia schimbărilor în poziţia braţelor şi a capului, unul şi acelaşi bărbat văzut din faţă şi din spate — fiecare purtînd pe umăr o femeie. Acest personaj derivat din Pollaiuolo se bazează pe un tip extrem de popular în sculptura clasică : stăpînit de o agitaţie mai intesă, elaborat potrivit standardelor primului *pictore anatomista* şi — în mod caracteristic — transplantat din sfera patosului combatant în cea a patosului erotic, îndrăgostitul roman al lui Pollaiuolo îl repetă din două unghiuri pe Hercule purtînd mistreţul din Erymanthea, binecunoscut nouă din multe reliefuri [26] şi statui [27] clasice. Transpu-

---

[26] Vezi C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 1, Berlin, 1897, Pl. XXVIII şi urm., mai cu seamă Pl. XXXI.

[27] Vezi, de pildă, Clarac, *Musée de Sculpture comparée*, no. 2009.

Scanned with CamScanner

nerea lui Pollaiuolo [28] şi nu un contact direct cu originalul roman ce s-a presupus a fi existat, deşi aceasta nu s-a întîmplat niciodată, la Augsburg (Fig. 69, 70), [29] i-a oferit lui Dürer ocazia primei întîlniri cu acest tip clasic. Aşa cum a folosit nudul văzut din spate, prezent în schiţa din 1495 pentru gravura sa „Der Hercules" de pe la 1500/1501 (B. 73) tot astfel l-a folosit — răstur-

---

[28] O altă pictură atribuită iniţial lui Pollaiuolo şi bazată pe o statuie clasică, *David* de la National Gallery din Washington (Warburg, „Dürer und die italienische Antike", *op. cit.*, II, p. 449), îi este atribuită acum lui Andrea Castagno (vezi Warburg, *ibidem*, p. 625).

[29] Hauttmann, *op. cit.*, p. 38 şi urm. crede că statuia Hercule — văzută din faţă şi din spate — reprodusă în Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis... Petrus Apianus Mathematicus Ingolstadiensis et Bartholomaeus Amantius Poeta DED.*, Ingolstadt, 1534, pp. 170, 171, a aparţinut familiei Fugger din Augsburg, deşi recunoaşte faptul că descrierea Colecţiei Fugger de către Beatus Rhenarus (1531) nu face referiri la nici o statuie reprezentîndu-l pe Hercule, şi că legenda xilogravurilor Apianus poate foarte bine însemna (şi de fapt chiar şi înseamnă) că doar unul dintre membrii familiei Fugger, şi anume Raimund, îi pusese la dispoziţie obiectul pentru reproducere din colecţia sa de desene. Oricum, pentru a avea un *Hercule* clasic care să fi fost la îndemîna observaţiei lui Dürer, în 1500 la Augsburg, Hauttmann îşi propune să identifice statuia reprodusă de Apianus cu o *imago marmorea* care iniţial i-a aparţinut lui Peutinger. Menţionată de el pentru prima oară în 1514, ca „aflîndu-se în casa lui" şi fiind „recent adusă de la Roma", s-ar putea să fi trecut, potrivit lui Hauttmann, în posesiunea familiei Fugger între 1531 şi 1534. Această ipoteză poate fi cu greu acceptată. În primul rînd dacă statuia reprodusă de Apianus ar fi aparţinut familiei Fugger la vremea publicării, de ce n-ar fi afirmat aceasta într-o manieră lipsită de echivoc? În al doilea rînd, chiar şi dacă admitem posibilitatea unei schimbări de proprietari — puţin probabilă în timpul vieţii lui Peutinger — cum să credem că o statuie la care în 1514 se făceau referiri cum că ar fi *nuper allata*, a existat în posesia sa încă din 1500? În al treilea rînd, lucrarea reprodusă de Apianus apare sub titulatura „antichităţi italiene". Se face presupunerea că *Hercule Peutinger*, menţionat în 1514, nu este identic cu statuia reprodusă de Apianus, şi că n-a existat niciodată un „*Hercule Fugger*".

Scanned with CamScanner

nat — pentru Hercule în pictura din 1500[30]; iar această dublă şi aproape contemporană reconversiune s-ar părea să indice că Dürer cunoştea semnificaţia mitologică iniţială a acestui personaj. În unele privinţe pictura se află chiar într-un acord mai deplin cu desenul decît gravura. A se remarca, de pildă, poziţia picioarelor şi alte asemenea detalii semnificative precum racursiul labei piciorului drept şi caracteristicile fiziognomice : adîncitura pronunţată de deasupra nasului acvilin şi puternic, fruntea extrem de bombată şi sprîncenele ridicate ce creează senzaţia de încordare şi efort.

Într-o xilogravură concepută de Dürer cam în aceeaşi perioadă, deşi probabil neexecutată — una din ilustraţiile gravate în lemn pentru *Libri amorum* de Conrad Celtes; publicat în 1502 — putem observa o folosire analoagă a celeilalte siluete din desenul din 1495, nudul văzut din faţă. Această xilogravură (Ilustr. 13 în text) îl reprezintă pe Apollo în urmărirea lui Daphne şi se bazează, în linii mari, pe o miniatură atribuită lui Liberale da Verona.[31] Dürer însă a adus amendări acestui prototip italian în acelaşi mod şi cu aceleaşi intenţii cu care a acţionat în cazul picturii reprezentîndu-l pe Hercule[32]; şi aici modelul care a

---

[30] Lăncierul pedestraş din gravura B. 88, a fost şi el în mod corect derivat din desenul L. 347 (*Ausstellung von Albrecht Dürers Kupferstichen, Kunsthalle zu Hamburg*, 21 mai, 1921, G. Pauli, ed. p. 7). În ambele cazuri personajul apare bineînţeles ca în oglindă. Că acelaşi lucru este valabil şi în legătură cu Hercule pictat, unde inversiunea nu este rezultatul procesului mecanic de tipărire, se poate explica prin necesitatea de a plasa arcul în mîna stîngă a arcaşului.

[31] MS. în Wolfenbüttel, reprodus de Paolo d'Ancona, „Di alcuni codici miniati" (*Arte*, X, 1907, p. 25 şi urm., p. 31), la care se referă Hauttmann, *op. cit.*, p. 38. Apollo din xilogravura Parnassus, care apare în *Melopoiae* şi în *Guntherus Ligurinus* ale lui Celtes (amîndouă publicate în 1507), este, fiindcă veni vorba, bazat pe un prototip înrudit; vezi o miniatură în acelaşi manuscris, reprodusă de Paolo d'Ancona, p. 30.

[32] „Mişcarea săltăreaţă a modelului lui Dürer [vezi Apollo din miniatura Wolfenbüttel], unde personajul zvelt şi angular atinge pămîntul numai cu vîrful piciorului drept, a fost schimbată într-o poziţie energică de elansare, cu piciorul drept bine înfipt în pămînt, stîngul cu talpa ridicată, venind din urmă (Hauttmann, *op. cit.*, p. 38).

Scanned with CamScanner

13. Albrecht Dürer (lucrare de atelier)
Apollo şi Daphne.
Xilogravură din lucrarea lui Conrad Celtes,
Quatuor Libri Amorum, Nürnberg, 1502.

făcut posibilă această îmbunătăţire a fost copia executată după opera lui Pollaiuolo *Răpirea sabinelor*. Nu este de loc de mirare că, aşa cum a remarcat Thausing,[33] Apollo-ul din gravura în lemn arată „precum Hercule din pictură văzut în oglindă.

[33] Thausing, *op. cit.*, p. 279 (în versiunea engleză, I, p. 272).

Scanned with CamScanner

În toate aceste cazuri ce poate spune că Dürer a îmbrăţişat cauza Antichităţii clasice în defavoarea celei a *Quattrocento*-ului. Modelele sale italiene prezentau, pe de o parte, siluete delicate şi graţioase, delimitate de contururi caligrafice şi mişcîndu-se cu o animaţie nervoasă, care se mulau perfect pe gustul precumpănitor în *Quattrocento*; pe de altă parte siluete care prin conformaţia solidă, modelarea plastică şi energia greoaie se apropiau de stilul statuilor clasice. Dürer a perceput şi subliniat aceste calităţi clasice — în cazul lui Hercule pînă într-atît încît l-a opus pe Pollaiuolo clasicistul, lui Pollaiuolo proto-manieristul. Dar aceasta nu trebuie să ne facă să pierdem din vedere faptul că stilul clasic pe care Dürer a putut astfel să-l opună celui al *Quattrocento*-ului îi devenise accesibil prin intermediul aceluiaşi *Quattrocento*. Dacă artistul german a fost capabil să retranspună idiomul italienilor în limbajul anticilor el a datorat această posibilitate tocmai italienilor pe care i-a „emendat". *Quattrocento*-ul însuşi l-a învăţat pe Dürer cum să-l depăşească. [34]

---

[34] Este uimitor cît de aproape a trecut Hauttmann pe lîngă adevăr. El observă în mod corect că atît xilogravura lui Celtes cît şi pictura reprezentîndu-l pe Hercule presupun influenţa statuilor clasice, pe lîngă cea a prototipurilor lor nemijlocit italiene; şi presupune, în mod corect, că Dürer a avut la dispoziţie un desen, de provenienţă clasică, reprezentînd un Hercule purtînd mistreţul din Erymanthea, „văzut din faţă şi din spate". Dar a trecut cu vederea un unic lucru, şi anume, că acest desen a ajuns chiar pînă în zilele noastre: este desenul L. 347 care reprezintă un asemenea Hercule într-o „tălmăcire" a lui Pollaiuolo. Chiar şi numai din punct de vedere stilistic acest desen este mult mai aproape de versiunile finale ale lui Dürer, decît sînt xilogravurile din Apianus. Comparînd, de pildă, pe *Hercule* al lui Apianus (Fig. 70), văzut din spate, cu pictura lui Dürer (Fig. 66), putem observa că torsul nu este tot atît de mult aruncat înainte, că piciorul care păşeşte este mai puţin îndoit, că celălalt picior nu este încordat în dreptul genunchiului, că laba piciorului reprezentată în racursiu este desenată într-o manieră cu totul diferită, cea mai mare parte a spatelui fiind acoperită de pielea leului. Trebuie să tragem concluzia că: în primul rînd, Dürer nu a fost influenţat de statuia lui Hercule reprodusă în cele două xilogravuri ale lui Apianus; în al doilea rînd, nu poate fi făcut răspunzător pentru aceste xilogravuri anume. Că faptul este adevărat,

Scanned with CamScanner

II. FRUMUSEŢEA CLASICĂ. Pictura din 1500 întruchipîndu-l pe Hercule reprezintă efortul culminant făcut de Dürer în căutarea patosului eroic; dar acelaşi an marchează de asemenea începutul încercării sale de a surprinde din nou celălalt aspect al acelei „duble herme“ [35] sub a cărei înfăţişare Renaşterea venera Antichitatea: apolinicul. Ştim că veneţianul Jacopo de'Barbari a fost acela care a atras atenţia lui Dürer asupra „problemei frumuseţii“ arătîndu-i cîteva studii de proporţii umane, şi mai ştim că la începutul propriilor sale studii teoretice artistul german a apelat la gravurile acestuia. Începînd fără să aibă cunoştinţă de Vitruviu şi bazîndu-se pe o metodă geometrică esenţial gotică, Dürer s-a limitat mai întîi la personaje feminine, folosind drept tipare nudurile clasicizante ale lui Barbari; numai ceva mai tîrziu şi-a extins eforturile asupra proporţiilor şi atitudinii unui „bărbat desăvîrşit“.

Aceste siluete bărbăteşti marchează un pas înainte în abordarea de către Dürer a Antichităţii clasice: proporţiile lor bazîndu-se pe canonul vitruvian, asupra căruia probabil că i-a atras atenţia unul din prietenii săi umanişti, determinîndu-l totodată să-şi revizuiască şi proporţiile personajelor feminine reprezentate; [36] postura siluetelor bărbăteşti îl are ca model pe Apollo Belvedere aşa încît,

---

şi în privinţa celorlalte ilustraţii ale lui Apianus care i-au fost atribuite, se va demonstra în Excurs (p. 357 şi urm).

[35] Împrumut această expresie fericită de la Warburg, *op. cit.*, p. 176.

[36] În privinţa prioritătţii studiilor lui Dürer în materie de proporţii feminine şi modificările lor ulterioare (dar temporare) în favoarea canonului lui Vitruviu, vezi Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 84 şi urm. Desenul *Nud lungit* (L. 466, datat 1501) cu postura modelată după aceea a aşa-numitei *Amymone* (gravura B. 71) şi decl, binecunoscută lui Dürer înainte de a fi putut vedea o *Circe* clasică, acum pierdută, care „nuda incumbebat innixa dextro bracchio“, stabileşte cu aproximaţie data acestei penetraţii a canonului lui Vitruviu — atrăgînd după sine o proporţionare a toracelui pe tiparul pătratului şi nu al dreptunghiului — peste sistemul stabilit în mostre mai timpurii cum sînt desenele L. 37/38, L. 225/226 (datate 1500) şi R. Bruck, *Dürers Dresdner Skizzenbuch*, Strassburg, 1905, Pls. 74/75.

Scanned with CamScanner

în general, se fac referiri la ele sub numele de „grupul Apollo".[37] De vreme ce atributele originale ale lui Apollo Belvedere — care, descoperit la Roma pe la 1496 nu avea cum să-i fi devenit cunoscut lui Dürer decît prin intermediul unui desen italienesc — nu puteau fi stabilite la ora aceea ; inițial el nu l-a interpretat ca fiind un Apollo „etalon" biruind răul cu ajutorul arcului sau scutului său, ci ca pe o zeitate a sănătății, identificabilă ca atare prin atributele șarpelui și al pocalului, ce ar putea fi denumită fie „Apollo medicus" fie „Aesculapius" (desenul L. 181, Fig. 75 în vol. nostru). Apoi l-a transformat pe acest zeu al sănătății în zeul-soare Sol, maiestuos cu sceptru și disc solar (desenul L. 233, Fig. 76 în vol. nostru) pe care a vrut inițial să-l reprezinte sub forma unui personaj izolat într-o gravură. Înainte de a pune în practică această intenție, totuși, el a luat cunoștință de gravura lui Barbari *Apollo și Diana*, sub a cărei influență l-a transformat pe Sol într-un Apollo „etalon" plasînd alături de el o Diană.[38] În final a renunțat la toate aceste idei și a pus personajul clasic în slujba unei teme biblice : rezultatul ultim fiind Căderea în păcat din 1504 (gravura B. 1, Fig. 80 în vol. nostru) unde exemplele de perfecțiune bărbătească și femeiască sînt juxtapuse într-o compoziție paradigmatică.

„Grupul Apollo" al lui Dürer debutează, deci, cu un *Aesculapius* sau *Apollo medicus* și se încheie cu un *Adam*. Dar acesta nu constituie un motiv suficient ca să negăm, așa cum a făcut Hauttmann, influența exercitată de *Apollo Belvedere* în

---

[37] E. Panofsky, „Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLI, 1920, p. 359 și urm. Interpretarea desenului L. 181 ca „Apollo medicus" mai degrabă decît „Aesculapius" a fost sugerată de K. T. Parker, „Eine neugefundene Apollozeichnung Dürers", *ibidem*, XLIV, 1925, p. 248 și urm.

[38] Transformarea lui Sol (cu părul scurt, cu sceptru și disc solar) într-un Apollo „etalon" (cu pletele revărsate, arc și săgeți) este consemnată într-o „auto-copiere" corectată din mînă (desenul L. 179). În 1505, Dürer s-a reîntors la tema Apollo și Diana, pe o bază cu totul diferită, în gravura B. 68; vezi Panofsky, *ibidem*.

Scanned with CamScanner

favoarea unui *Mercur* roman care, cu puţin înainte sau după 1500 fusese descoperit la Augsburg şi trecuse în posesia binecunoscutului umanist, Conrad Peutinger (Fig. 71).[39]

Este evident că la întrebarea dacă acest „*Mercur din Augsburg*" (aflat acum la Muzeul Maximilian din Augsburg) sau *Apollo Belvedere* a fost prototipul lui Dürer pentru „bărbatul ideal" nu se poate răspunde prin comparaţia cu Adam din „Căderea în păcat", care, reamintim aceasta, marchează sfîrşitul dezvoltării sale, şi care, aşa cum a observat Wölfflin,[40] îmbină postura siluetelor precedente ale lui Dürer cu cea a lui *Apollo* aparţinînd lui Barbari.[41] Trebuie mai degrabă să începem cu începutul adică, fie cu desenul L. 233 reprezentîndu-l pe „Sol", fie, şi mai bine, cu desenul (L. 181) reprezentîndu-l pe „Aesculapius" sau pe „Apollo medicus" pe care avem motive să-l considerăm a fi cel mai timpuriu membru al întregii serii. Desenul trebuie comparat cu „*Mercur din Augsburg*", pe de o parte, şi cu *Apollo Belvedere* pe de altă parte ; şi examinînd pe ultimul, ar trebui să consultăm, nu o fotografie modernă, ci o redare contemporană, asemănătoare cu aceea ce ar fi putut să-i atragă atenţia lui Dürer — bineînţeles, nu o imagine din profil, precum aceea care apare în *Codex Escurialensis* pe folio-ul 53 [42], ci o imagine din faţă, precum aceea redată pe folioul 64 al aceluiaşi manuscris (Fig. 77).[43]

---

[39] Hauttmann, *op. cit.*, p. 43 şi urm.

[40] Wölfflin, *op. cit.*, p. 366.

[41] „Postura fermă" a lui Adam nu poate deci folosi ca argument împotriva influenţei lui *Apollo Belvedere* în mai mare măsură decît faptul că are capul întors în cealaltă direcţie. Pentru relaţia dintre Adam şi xilogravura reprodusă în *Inscriptiones* a lui Apianus, p. 422, vezi Excurs-ul, p. 357 şi urm.

[42] H. Egger, *Codex Escurialensis*, Wien, 1906

[43] Această a doua redare a fost, se pare, trecută cu vederea de către Hauttmann, care susţine că un desen după *Apollo Belvedere* ce l-ar fi putut oferi lui Dürer un model pentru personajele sale ideale „ar trebui să fie total diferit de toate reprezentările antice ale statuii cunoscute nouă" — afirmaţie, care în treacăt fie spus, ar putea fi respinsă, pe lîngă *Codex Escurialensis*, de către gravura lui Nicoletto da Modena (B. 50, circa 1500).

Scanned with CamScanner

Din această comparaţie reiese evident că personajele „preadamice" ale lui Dürer, indiferent dacă îl avem în vedere pe „Aesculapius" sau pe „Sol", sînt tot atît de înrudite cu *Apollo Belvedere* pe cît sînt de deosebite de *„Mercur din Augsburg"*. Au în comun cu *Apollo Belvedere* în primul rînd echilibrul caracteristic al braţelor — ridicarea celui stîng corespunzînd coborîrii celui drept; apoi, întoarcerea capului în direcţia piciorului desprins de la sol; şi în sfîrşit, şi mai presus de toate, atitudinea, care poate fi descrisă drept o avîntare graţioasă, mai degrabă decît o poză statică;[44] în această privinţă mişcarea personajelor lui Dürer seamănă mai mult cu desenul *Escurialensis* decît cu statuia originală. Nu este cazul să se obiecteze că ar fi putut împrumuta această postură de la indiferent care alt personaj clasic surprins în ceea ce se numeşte o atitudine *contrapposto:* oricît de straniu ar părea, *Apollo Belvedere* este aproape unic şi nu poate fi înlocuit, cum s-ar spune, la întîmplare — şi cu atît mai puţin de *Mercur din Augsburg.* În această lucrare, relativ mediocră, ambele braţe sînt ţinute strîns lîngă corp; capul este îndreptat mai mult în direcţia piciorului de sprijin decît aceea a piciorului desprins de la sol; şi în locul pasului alert al unor picioare lungi avem o poziţie apatică, de repaos — piciorul destins schiţînd doar o mişcare laterală şi aproape de loc către înapoi. Coapsele care formează un unghi pronunţat atît la personajele lui Dürer cît şi la *Apollo Belvedere,* sînt aproape paralele; iar labele picioarelor, plasate în unghiuri aproape identice faţă de planul frontal, nu se deosebesc apreciabil în privinţa poziţiei lor relative faţă de sol. Este imposibil ca Dürer să fi interpretat lucrarea *Mercur din Augsburg* în asemenea manieră încît versiunea sa să intre în conflict cu aceasta tocmai în privinţa caracteristicilor prin care se aseamănă cu *Apollo Belvedere.*

[44] Faptul că această poziţie a labelor picioarelor era importantă pentru Dürer apare evident prin aceea că în desenul L. 233 este accentuată datorită unei umbre.

Scanned with CamScanner

Desigur, în unele privinţe, „Aesculapius" şi Sol al lui Dürer diferă neîndoielnic de Apollo din desenul *Escurialensis:* în maniera strict frontală în care este redat toracele, în metoda de indicare a muşchilor, în racursiul labelor picioarelor, şi într-o oarecarea încetinire a mişcării ritmice (conturul din dreapta, de pildă, urmează un traseu aproape vertical în loc de a se ondula în curbe domoale). Aceste diferenţe — care, în paranteză fie spus, ar exista şi în relaţie cu *Mercur din Augsburg* — nu sînt, totuşi, inexplicabile. Redarea frontală a toracelui este un rezultat necesar al schemei de construcţie geometrică folosită de Dürer pentru toate personajele în discuţie,[45] şi celelalte diferenţe pot fi explicate, cred, prin influenţa survenită ulterior a unei gravuri pe care Dürer a avut-o la dispoziţie şi a folosit-o în perioada aceea: *Baccanală cu teasc* (B. 19, Fig. 79 în vol. nostru). În această gravură, în marginea din stînga, apare un personaj care ţine în mîna dreaptă un corn al abundenţei, stînga întinzînd-o în sus spre un ciorchine de struguri. Impresia lăsată de acest personaj pare să fi fuzionat în imaginaţia lui Dürer cu aceea a lui *Apollo Belvedere.* Aşa cum lui Dürer i s-a părut necesar să amelioreze prototipul italienesc al picturii sale, reprezentîndu-l pe Hercule şi al xilogravurii sale, reprezentîndu-l pe Apollo şi Daphne[46] pe baza lucrării lui Pollaiuolo *Răpirea sabinelor,* tot aşa i s-a părut necesar să amelioreze acea copie italiană a lui *Apollo Belvedere* pe care o avea la dispoziţie, pe baza nudului desăvîrşit al lui Mantegna (care la rîndul său reflectă

---

[45] În această problemă, vezi L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe nuter den Werken Albrecht Dürers,* Leipzig, 1902, şi mai sus, p. 142.

[46] Asemenea „stimuli dubli" nu sînt neobişnuiţi în opera lui Dürer. Vezi, de pildă, relaţia dintre *Amymone* a sa, grupul din stînga lucrării lui Mantegna *Bătălia monştrilor marini* (copiată de Dürer în desenul L. 455) şi gravura lui Barbari *Victorie;* sau relaţia dintre gravura sa B. 75(„*Cele patru vrăjitoare*"), gravura lui Barbari *Victoria şi Gloria* şi propriile sale studii după natură grupate în desenul L. 101 (E. Shilling, „Dürers vier Hexen", *Repertorium für Kunstwissenschaft,* XXXXIX, p. 129 şi urm.).

Scanned with CamScanner

impresia unei statui clasice).[47] Deoarece în reprezentările „arheologice" ale monumentelor clasice nu se acorda prea mare atenţie detaliului anatomic, nici o copie a lui *Apollo Belvedere* nu oferea mai mult decît ceea ce s-ar putea denumi o *schema* care la rîndu-i trebuia completată din alte surse. În privinţa unor detalii anatomice cum ar fi articulaţia genunchiului, rezolvarea contururilor şi mai cu seamă desenul labei piciorului, Dürer a aderat, deci, la gravura lui Mantegna, care, asemeni piesei pandantiv *Bacanală cu Silen*[48] trebuie să-i fi fost cunoscută încă din 1494 sau 1495, şi care probabil îi stăruia în minte în perioada cînd lucra la „grupul Apollo". El a utilizat cornucopia bacantelor în trei locuri diferite: în Planşa de carte pentru Pirckheimer (xilogravura B. app. 52), în pagina de gardă a lucrării *Libri amorum*,[49] şi într-unul din studiile pentru proporţiile feminine[50] — cu alte cuvinte în lucrări produse în jurul anului 1500 dintre care una este foarte înrudită cu piesele mai timpurii ale „grupului Apollo" atît ca subiect cît şi ca perioadă.[51]

Dacă totuşi prima încercare a lui Dürer de a raţionaliza proporţiile şi postura „bărbatului desăvîrşit" se bazează pe o copie după *Apollo Belvedere*, de ce nu apare sub înfăţişarea unui Apollo

---

[47] Poate un Dyonysos (vezi, mai cu seamă Clarac, *op. cit.* no. 1619 b). Profesorul Fischel mi-a atras atenţia asupra unei fresce în Casa de' Vetti de la Pompei care are în comun cu bacanta lui Mantegna chiar şi motivul cornucopiei; este foarte posibil ca o altă versiune a acestui personaj să fi fost cunoscută în Renaştere.

[48] Gravura B. 20; vezi desenul lui Dürer L. 454.

[49] Gravura în lemn P. 217; vezi A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888, p. 9.

[50] Bruck, *op. cit.*, Planşele 70/71; pentru data desenului, vezi Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, p. 90, nota 1.

[51] Sf. Gheorghe din panoul de altar al lui Dürer de la Paumgärtner, un alt personaj pe care Hauttmann încearcă să-l derive din *Mercur din Augsburg*, ar putea să-şi albă la rîndu-i sursa în Satir-ul lui Mantegna, care conţine absolut tot ceea ce Dürer ar fi putut învăţa din sculptura din Augsburg; din punct de vedere al compoziţiei balaurul sfîntului seamănă fără îndoială mai mult cu cornucopia satirului decît cu *marsuptum*-ul lui Mercur. Vezi, de asemenea mai jos, p. 353, nota 125.

Scanned with CamScanner

„etalon"? Oricît de paradoxal ar apărea, răspunsul este: tocmai pentru că se bazează pe o copie după *Apollo Belvedere*. Cu amîndouă braţele lipsă în în original şi tolba ce nu poate fi identificată în nici o redare frontală,[52] *Apollo Belvedere*, aşa cum au putut să-l cunoască Dürer şi prietenii săi umanişti, a fost identificat printr-un unic atribut: şarpele care se furişează în văzul tuturor spre vîrful trunchiului de copac din spatele lui. Şi nu-l putem învinui nici pe Dürer nici pe prietenii săi că au interpretat greşit acest şarpe — pe care acum îl cunoaştem drept Pithonul lui Apollo, adăugat de către copiştii antici[53] — ca fiind binecunoscutul simbol al Sănătăţii, egal îndreptăţit să stea alături de „Apollo medicus" sau de Aesculapius.[54]

Astfel s-ar părea că pînă şi iconografia primelor personaje „ideale" ale lui Dürer ar pleda în favoarea şi nu împotriva derivării lor din *Apollo Belvedere*.[55] Nu Dürer s-a abătut din calea sa spre a ieşi în întîmpinarea anticilor; ci anticii au ieşit în întîmpinarea lui Dürer — prin bunele oficii ale unui intermediar italian.[56]

---

[52] Vezi, de pildă, Fig. 77 din volumul nostru.

[53] W. Amelung, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, II, Berlin 1908, p. 257.

[54] Pentru o interpretare mai grav eronată a şarpelui, vezi Appendix la lucrarea lui Apianus *Inscriptiones* (fol. 6), unde un *Hercule prunc strangulînd şerpi* este interpretat drept *„Al doilea fiu al lui Laocoön"*.

[55] Este foarte adevărat că Dürer nu a reprezentat un Apollo „etalon" decît relativ tîrziu; dar pe Mercur nu l-a reprezentat de loc — cu excepţia desenelor L. 420 şi L. 652, care sînt derivate nu din sculptura din Augsburg ci dintr-un desen de Hartmann Schedel făcut după Cyriacus din Ancona. Faptul că *Apollo Belvedere* însuşi nu apare în publicaţia lui Apianus poate fi explicat prin aceea că această lucrare este în esenţă un corpus de inscripţii ale căror ilustraţii, fără a emite pretenţii de exhaustivitate, se limitau la asemenea materiale aflate din întîmplare la îndemînă (vezi chiar remarca lui Apianus, p. 364).

[56] Nu sînt de acord nici cu afirmaţia lui Hauttmann potrivit căreia gravura în lemn B. 131 (*Călăreţ cu lăncier pedestraş*) derivă dintr-o piatră tombală care mai putea fi văzută într-o străduţă din Augsburg pînă prin 1821, reprodusă în Marx Welser, *Rerum Augustanarum libri*, VIII, Augsburg, 1594, p. 226 (Hauttmann, *op. cit.*, p. 40). Chiar şi dacă acest monument, nemenţionat înainte de 1594 ar

Scanned with CamScanner

III. ANTICHITATEA CLASICĂ ŞI EVUL MEDIU: *„Helios Pantocrator"* şi *„Sol Iustitiae"*. Situaţia specială a lui Dürer cu privire la Antichitatea clasică iese la iveală cînd ţinem seama de re-

---

fi fost accesibil cu o sută de ani mai devreme, tot nu s-ar putea accepta legătura lui cu xilogravura lui Dürer. Este drept că gravura în lemn presupune un model care să fi fost inversat (deşi nu este de loc neobişnuit ca un călăreţ să ţină frîul în mîna stîngă); dar acest model se află într-una din însăşi lucrările lui Dürer. În planul central al unui desen cunoscut sub numele de *„Plăcerile lumeşti"* (L. 644) se poate vedea un călăreţ surprins într-o mişcare aproape identică, însoţit şi el de un cîine şi de un bărbat ce aleargă, care deşi îmbrăcat şi echipat de o manieră diferită, îi seamănă celui de al doilea personaj din gravura în lemn în toate celelalte privinţe. Nu este nici o îndoială că xilogravura a fost elaborată pe baza acestei mici triade pe care Dürer a ales-o pentru o reprezentare independentă, anticipînd *Cei patru călăreţi ai Apocalipsei*. În plus, toate criteriile, presupuse a fi specifice xilogravurii lui Dürer, sînt în realitate tipice pentru artele Nordului (vezi, de pildă, pe lîngă numeroase reprezentări în gravuri, picturi şi peceţi, micul relief al Sf. Gheorghe de Adam Krafft, reprodus, de ex., în G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, Berlin und Leipzig, 1921, no. 340). Chiar şi mişcarea braţului tras spre spate îşi află paralele mai apropiate în reprezentările nordice decît în piatra tombală romană (unde nu apare ca un gest expresiv, ci drept simplă parte din mişcarea ecvestră). Îl găsim, în special, în reprezentări ale Legendei celor trei vii şi celor trei morţi (vezi, mai jos p. 384 şi urm.); pentru un exemplu aproape contemporan vezi, de pildă, o miniatură Kupferstichkabinett din Berlin (reprodusă în K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten*, Freiburg, 1908, Pl. III-a), unde unul din cei trei bărbaţi opriţi din drum de trei cadavre înspăimîntătoare porneşte mai departe în galop cu un gest similar de teamă şi repulsie. Este foarte posibil ca invenţia lui Dürer să-şi fi avut originea în asemenea compoziţii deosebit de populare spre sfîrşitul secolului al cincisprezecelea; desenul lui transmite aceeaşi morală ca şi Legenda celor trei vii şi a celor trei morţi, cu excepţia că tinerii fără minte nici nu fug de moarte şi nici nu se angajează într-un dialog filosofic cu ea — ci fără să-şi dea seama se simt ameninţaţi de prezenţa ei ascunsă.

Lăsînd la o parte toate acestea, sugestia lui Hauttmann nu poate fi acceptată din motive cronologice. Xilogravura B. 131 nu poate în nici un chip fi datată circa 1497 — desenul de la Oxford este chiar anterior cu vreo doi ani — pe cînd presupusa primă vizită făcută de Dürer la Augsburg, conform cronologiei lui Hauttmann însuşi, nu ar fi putut avea loc înainte de 1500 (*op. cit.*, p. 37). Această primă călă-

Scanned with CamScanner

prezentările zeului-soare planetar. Chiar înainte de a fi plănuit să-l înfăţişeze drept un membru al panteonului păgîn, strălucitor în frumuseţea sa apolinică (Fig. 76), el i-a făcut portretul într-o gravură de pe la 1498 (B. 79, Fig. 82 în vol. nostru) care investeşte cu expresie artistică credinţa creştină în izbăvire şi răsplată. Şi în timp ce imaginea păgînă — clasică atît în formă cît şi în conţinut — se bazează pe o copie din *Quattrocento* a lui *Apollo Belvedere*, care pare să fi intrat în posesia lui Dürer la Nürnberg, imaginea creştină — medievală în toate privinţele — reflectă impresia unei sculpturi gotice care îi atrăsese atenţia în Veneţia. Astfel, destul de neaşteptat, Dürer a adus din Italia, unde a avut la dispoziţie atît de multe originale greceşti şi romane, inspiraţia unei lucrări medievale; în ţară, unde se putea baza numai pe copii din Renaştere ale unor modele clasice, el a pătruns sensul Antichităţii şi a produs o lucrare străbătută de un veritabil simţ clasic.

Zeul soare, Helios sau Sol avînd o identitate distinctă faţă de Apollo, nu jucase un rol prea important în religia greacă din vremea lui Pericle şi Platon. Dar sub influenţa asiatică şi egipteană el a atins o strălucire maximă în perioada elenistică. Artele l-au omagiat prin temple desăvîrşite şi nenumărate imagini, şi i-au fost înălţate rugăciuni fierbinţi: Ἥλιε Παντοκράτορ, κόσμου πνεῦμα, κόσμου δύναμις, κόσμου φῶς („Soare atoate stăpînitorule, spiritul lumii, puterea lumii, lumina lumii").[57] Punctul culminant firesc al unei dezvoltări ce s-a extins peste veacuri a fost momentul cînd Aurelian l-a proclamat „Soarele de neînfrînt"

---

torie la Augsburg, în paranteză fie spus, este o simplă supoziţie. Portretul lui Jacob Fugger trebuie exclus din discuţie pentru că este o lucrare a anilor 1518–20; vezi, lăsînd la o parte toate consideraţiile stilistice, data înscrisă (1518) pe studiul preliminar din Kupferstichkabinett de la Berlin (L. 826).

[57] F. Cumont, „Mithra ou Serapis kosmokrator", *Comptes Rendues des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1919, p. 322.

Scanned with CamScanner

Ἥλιος ἀνείκητος, „Sol Invictus"), divinitate supremă a Imperiului roman.[58]

Tocmai aceasta este interpretarea în care apare Zeul-Soare juxtapus Dianei în desenul lui Dürer L. 233 (Fig. 76): într-o ţinută mîndră şi marţială, cu proporţii pline de noblețe, frumos echilibrat, arborînd aerul demn pe care i-l conferă sceptrul — un adevărat Pantocrator. Acest zeu al soarelui este pe deplin clasic chiar şi în iconografie; de fapt s-ar părea că doar prin aspectele sale iconografice şi *numai* prin ele, desenul lui Dürer reflectă o influenţă directă a Antichităţii. Aşa cum am văzut, nu era un lucru de la sine înţeles ca el să-l interpreteze pe *Apollo Belvedere* drept o divinitate solară; şi nici n-ar fi avut de unde cunoaşte, fără o instruire expertă, deosebirea dintre un sceptru medieval tîrziu şi unul clasic (σκῆπτρον), care prin definiţie este mai degrabă un „toiag" şi nu obiectul pretenţios purtat de conducătorii din timpul lui Dürer. Şi am toate motivele să susţin că atît ideea generală de a-l prezenta pe *Apollo Belvedere* drept un Helios Pantocrator cît şi conceptul specific al unui sceptru în forma unui toiag lung şi simplu, încununat cu un soi de rodie i-au fost sugerate lui Dürer de monezi clasice.[59] Pe monezile din perioada imperială Zeul-Soare este reprezentat în nenumărate variante: sub formă de bust, în chip de conducător de „quadriga" şi sub înfăţişarea unei statui oficiale. Acolo unde este denumit *Sol invictus*, el îşi ridică mîna dreaptă într-un gest solemn de binecuvîntare,[60] în timp ce în stînga ţine globul, flagelul sau fulgerul,[61] iar pe monezile din Asia mică, mai cu seamă cele din Phrygia şi Cappadocia, el mai are şi un sceptru

---

[58] *Idem, Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, Bruxelles, I, 1899, p. 48 şi urm. Mai departe H. Usener, „Sol invictus", *Rheinisches Museum für Philologie*, LX, 1905, p. 465 şi urm.

[59] Ţin să-i mulţumesc Dr. Bernhard Schweitzer pentru a-mi fi atras atenţia asupra acestui domeniu.

[60] Pentru sensul acestui gest, vezi F. J. Dölger, *Sol salutis*, Münster, 1920, p. 289.

[61] Pentru diversele tipuri ale lui Sol pe monezi, vezi G. Usener, *op. cit.*, p. 470 şi urm.

Scanned with CamScanner

încununat cu o sferă sau cu un fruct. Cînd Dürer a abandonat versiunea „Aesculapius" sau „Apollo medicus" şi s-a interesat la prietenii săi cărturari în legătură cu altă interpretare posibilă, se prea poate ca ei să-l fi îndrumat spre o astfel de monedă; chiar şi patru sute de ani mai tîrziu, un mare învăţat german, Hermann Usener, a făcut comentarii asupra unui aer de familie ce ar lega unele reprezentări ale lui *Sol invictus* de *Apollo Belvedere*. Reproduc o monedă din cetatea Aezanis (Fig. 78)[62] care îi corespunde în toate privinţele desenului lui Dürer — cu excepţia faptului că el, în conformitate cu tradiţia medievală,[63] a înlocuit globul solar cu un disc: mentalitatea imperială a Antichităţii nu-i mai era la îndemînă.[64]

---

[62] *British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Phrygia*, Barclay V. Head, ed., 1906, Pl. V, 6 (Text, p. 27); vezi, de asemeni, monezile din Caesarea din Cappadocia (*British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, Warwick Wroth, ed., 1893, Pl. VII, 12; IX, 6, 7; X, 6, 14; XI, 11; XII, 3).

[63] Vezi de pildă Sol reprodus în Fig. 83 vol. nostru; mai departe, F. Saxl, „Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen", *Der Islam*, III, p. 151 şi urm., Fig. 15 colţul din dreapta, sus.

[64] Cînd Zeul-Soare este reprezentat împreună cu Împăratul, acesta din urmă primeşte sceptrul şi globul, în timp ce zeul care-l încoronează trebuie să se mulţumească numai cu flagelul: vezi moneda lui Constantin Cel Mare reprodusă în Hirsch, *Numismatische Bibliothek*, XXX, 1910, No. 1388. Nu este surprinzător faptul că Dürer a avut ocazia să cunoască monezi clasice chiar şi mai rare. Din pricina interesului istoric şi epigrafic pe care-l prezentau şi a relativei lor accesibilităţii, monezile clasice constituiau un material foarte căutat de colecţionarii umanişti germani. În privinţa colecţiei lui Peutinger, vezi Hauttmann, *op. cit.*, p. 35. Faptul că şi Pirckheimer poseda „o colecţie considerabilă de monezi greceşti şi romane" este atestat în biografia sa (compusă în mare parte de strănepotul său, Hans Imhoff III), care reprezintă Introducerea la *Opera* lui Pirckheimer, M. Goldast, ed., Frankfurt, 1610. Pirckheimer a compus un tratat numismatic *De priscorum numismatum ad Norimb. monetae valorem aestimatione* (Opera, p. 223 şi urm.) şi a plănuit să publice o listă completă a împăraţilor de la Juliu Caesar pînă la Maximilian I, pe care Dürer ar fi urmat să-i reprezinte în ilustraţii făcute pe baza monezilor lor (*Opera*, p. 252 şi urm.)

Scanned with CamScanner

Experienţa religioasă a Antichităţii tîrzii era atît de strîns legată de misticismul astral, şi atît de străbătută de credinţa în atotputernicia Zeului-Soare, încît nici o nouă idee religioasă nu putea cîştiga teren dacă nu era investită de la bun început cu conotaţii solare — cum s-a întîmplat cu venerarea lui Mithras — sau dacă nu dobîndea conotaţii solare *ex post facto* — aşa cum s-a întîmplat în cazul creştinităţii. Christ avea să triumfe asupra lui Mithras; dar chiar şi el a putut triumfa numai după — sau, mai bine spus, deoarece — cultul său absorbise unele din caracteristicile vitale ale venerării Soarelui, de la data naşterii sale (25 decembrie)[65] pînă la furtuna care-l înalţă la ceruri (în Apocalipsa Sf. Ioan)[66]. Biserica însăşi a autorizat încă de la bun început această unire între Christ şi Soare; dar procedînd astfel, a opus în acelaşi timp şi în cele din urmă a substituit Zeului-Soare cosmologic[67] unul moral: *Sol invictus* a devenit un *Sol Iustitiae*, „Soarele de neînfrînt", un „Soare al dreptăţii".[68]

Nu a fost de loc dificil să se înfăptuiască această substituire. În primul rînd însuşi păgînismul a încercat să spiritualizeze soarele fizic într-un „Helios inteligibil"[69]; în al doilea rînd. Zeul-Soare fusese pe vremuri investit cu funcţia de „judecător"[70]; în al treilea rînd, şi cel mai impor-

---

[65] Vezi H. Usener, „Sol invictus", p. 465 şi urm.; *idem*, *Das Weihnachtsfest*, Bonn, 1899 (şi 1911), *passim*.

[66] Vezi F. Boll, *Aus der Offenbarung Johannis*, Leipzig und Berlin, 1914, p. 120.

[67] Vezi invocaţia preoţilor din Heliopolis, citată mai sus, p. 257.

[68] Usener, „Sol invictus", p. 480 şi urm.; Cumont, *Textes et Monuments*, I, p. 340 şi urm., mai cu seamă p. 355 şi urm.

[69] Pentru „Inteligibilul" Ἥλιος, vezi O. Gruppe, *Griechische Mythologie* (*Handbuch der klassischen Altertumwissenschaft*, V, 2), II, 1906, p. 1467

[70] Funcţia de „judecător" este atribuită încă de pe acum regelui-soare babilonian Šamaš; de unde planeta Sol este uneori înzestrată cu o sabie în reprezentările arabe (vezi Saxl, *op. cit.*, p. 155, Fig. 4). Acest tip revine pe alocuri chiar şi în Germania (vezi A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, *Die Drucke von Johannes Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, No. 732).

Scanned with CamScanner

tant, această echivalare a „Soarelui" cu „justiția" putea fi confirmată de o afirmație a profetului Malachi: „Et orietur vobis timentibus nomen meum Sol Iustitiae", „Ci asupra voastră cu frică de numele meu înălța-se-va Soarele dreptății..." Astăzi sîntem înclinați să interpretăm metaforic o asemenea afirmație; în secolele trecute ea avea un sens exclusiv propriu. „Soarele dreptății nu reprezenta într-atît ideea impersonală de justiție cît un Zeu-Soare individualizat — sau un demon solar — în calitatea sa de judecător;[71] Sf. Augustin a fost nevoit să atragă categoric atenția asupra primejdiei recăderii în păgînism ca urmare a unei identificări prea tranșante a lui Christ cu Sol[72]. Dar aceste implicații cît se poate de păgîne ale formulei *Sol Iustitiae* l-au înzestrat cu o atracție emoțională irezistibilă; începînd cu secolul al treilea a fost una din metaforele cele mai populare și mai eficiente în retorica ecleziastică;[73] a jucat un rol de seamă în predici și imnuri;[74] și își are un loc aparte în liturghie chiar și în vremea noastră;[75] pentru adepții timpurii ai creștinismului reprezenta „o invocație irezistibilă" ce îi transpunea într-un extaz vecin cu beția".[76]

Așa precum conceptul creștin de *Sol Iustitiae* — creștin în ciuda faptului că își avea rădăcinile în astrologia babiloniană, mitologia greco-romană și profeția ebraică — a intrat în competiție cu conceptul păgîn de *Sol invictus* în mintea Antichității clasice, tot așa au intrat în competiție aceste două concepte în imaginația lui Albrecht Dürer. În era zorilor creștinătății biblicul Sol

---

[71] „Este oare atit de surprinzător faptul că mulțimea credincioșilor nu a respectat intotdeauna distincțiile subtile ale doctorilor in teologie, și ascultind de o tradiție păgină, își exprima față de astrul strălucitor al zilei veneratia pe care ortodoxia o rezerva lui Dumnezeu?" (Cumont, *Texles et Monuments*, p. 340).

[72] *Ibidem*, p. 356.

[73] *Ibidem*, p. 355. Vezi mai departe, J. F. Dölger, *op. cit.*, p. 108.

[74] Exemple in Dölger, *ibidem*, pp. 115, 225.

[75] Usener, „Sol invictus", p. 482.

[76] *Ibidem*, p. 480

Scanned with CamScanner

l-a înlocuit pe cel păgîn, pe cînd în epoca Renașterii Sol-ul păgîn l-a înlocuit pe cel biblic pînă cînd, în cele din urmă, s-a realizat o fuziune a celor două idei — și aceasta s-a întîmplat cînd Dürer, după ce îl preschimbase pe Zeul-Soare apolinic în Adam, l-a preschimbat pe acesta într-o suită de gravuri reprezentîndu-l pe Christ înviat din morți (de ex. gravura în lemn B. 45, Fig. 81 în vol. nostru — făcînd astfel posibilă accentuarea analogiei dintre Mîntuitor și „Phoebus" într-un poem tipărit pe spatele uneia dintre ele.[77]

Gravura B. 79 (Fig. 82 în vol. nostru) este de obicei pomenită drept „Judecătorul" sau „Justiția"[78]. „Justiția", totuși, era deobicei reprezentată printr-o femeie, uneori înaripată; și atunci cum oare să ne explicăm leul, nimbul de foc și cele trei flăcări ce țîșnesc din ochi „Judecătorului"?

Toate aceste întrebări își află răspuns de îndată ce ne dăm seama că subiectul gravurii lui Dürer este *Sol Iustitiae*, conceput, de bună seamă, drept răzbunătorul apocaliptic mai degrabă decît judecătorul plin de îndurare, și tocmai din acest motiv exercitînd mare forță de atracție asupra spiritului secolului al cincisprezecelea tîrziu. Putem chiar să numim sursa literară prin care i-a fost

---

[77] [Vezi de asemenea gravura B. 17 și xilogravura B. 15. Verso-ul gravurii în lemn B. 45 conține poemul (compus de Benedictus Schwalbe, denumit Chelidonius) la care se face referire în text:

Haec est illa dies, orbem qua condere coepit
Mundifaber, sanctam qua relligione perenni
Esse decet domino coeli Pheboque dicatam.
Qua sol omnituens cruce nuper fixus et atro
Abditus occasu moriens, resplenduit ortu

(„Aceasta este ziua în care Creatorul a început să facă lumea, dedicată, potrivit unor credințe perene, Stăpînului Cerurilor și lui Phoebus. În această zi atot-văzătorul Soare, țintuit pe cruce, ascuns și muribund cînd a apus în întuneric, a reapărut plin de strălucire atunci cînd a răsărit")]

[78] Desen pregătitor L. 203. Încercarea lui Thausing de a explica gravura drept un conglomerat de motive individuale apocaliptice lipsite de legătură (*op. cit.*, I, p. 319 [traducerea engleză, I, p. 310]) nu reușește să redea pe deplin intenția lui Dürer.

Scanned with CamScanner

transmisă lui Dürer această interpretare: *Repertorium morale* al lui Petrus Berchorius (Pierre Bersuire), la al cărui „*Ovidiu moralizat*" s-au făcut două referiri mai înainte. După o prezentare destul de elaborată a identității, devenită acum familiară, dintre Christ și Soare, acest dicționar teologic, una din cele mai populare cărți din Evul Mediu tîrziu, oferă o descriere a lui *Sol Iustitiae* ce ar putea fi luată drept o parafrază pas cu pas a gravurii lui Dürer dacă aceasta nu ar fi fost produsă cu mai bine de un secol și jumătate mai înainte — o descriere pe care este foarte posibil ca Dürer s-o fi cunoscut de vreme ce *Repertorium*-ul lui Berchorius fusese tipărit în 1489 de propriul său naș, Anton Koberger, și apăruse în a doua ediție (1499) exact în același timp cu gravura: „Și mai departe vă spun vouă că acest Soare [adică, „Soarele dreptății"] va fi învăluit în flăcări cînd își va exercita puterea supremă, adică, atunci cînd va sta în jilțul judecății, cînd va fi aspru și neiertător... pentru că totul va fi o fierbere și o însîngerare din pricina dreptății și asprimei. Pentru că, așa precum Soarele cînd se află la centrul orbitei, adică la miezul zilei, atinge cea mai mare fierbințeală, tot așa va fi și Christ cînd va apare în mijlocul cerului și al pămîntului, adică, la ceasul Judecății [remarcați echivalarea noțiunii astrologice, *medium coeli*, cu noțiunea teologică, *medium coeli et terrae*, presupuse a constitui jilțul Judecătorului!] ... Vara, cînd se află în zodia leului, Soarele veștejește ierburile care au înflorit primăvara, prin căldura sa. Tot astfel și Christ în focul judecății va apare precum un om fioros și leonin; El îi va veșteji pe păcătoși și va transforma în praf și pulbere prosperitatea de care s-au bucurat oamenii pe această lume".[79]

---

[79] *P. Berchorii dictionarium seu repertorium morale*, tipărit prima dată la Nürnberg în 1489 și 1499 și adeseori după aceea, sub „Sol": „Insuper dico de isto sole [*scil.*, iustitiae], quod iste erit inflamatus, exercendo mundi praelaturam, sc. in iudicio, ubi ipse erit rigidus et severus... quia iste erit tunc totus fervidus et sanguineus per iustitiam et rigorem. Sol enim, quando est in medio orbis, sc. in puncto

Scanned with CamScanner

Cuvintele ne fac să vedem cum imaginaţia Evului Mediu tîrziu, chinuită de viziuni apocaliptice, şi, în acelaşi timp, străbătută de noţiunile determinate de fluxul tot mai puternic al astrologiei arabe şi elenistice, a reactivat imaginea antică a lui *Sol Iustitiae* împrumutîndu-i o vitalitate terifiantă. Acel soare pe care era creştină timpurie mai putea încă să-l vadă în frumuseţea sa apolinică, a preluat puterea unui demon planetar, dobîndind în acelaşi timp măreţia judecătorului suprem: el a fost conceput drept un *judex in iudicio* dar şi drept *sol in leone* („casa" zodiacală a soarelui în care „atinge puterea sa maximă"), „fierbinte şi cuprins de flăcări" asemeni astrului de foc şi „sîngeros şi necruţător" asemeni zeului apocaliptic al răzbunării.

Numai vigoarea unui Dürer putea transpune acest concept într-o imagine. El a putut realiza aceasta pentru că tot aşa cum s-a întîmplat în cazul *Apocalipsei* şi al *Suferinţelor din Getsimani*,[80] a avut curajul să se exprime fără ocol în cadrul unui stil ce aspira spre sublim. A redat *inflammatus* din textul lui Berchorius prin aceleaşi flăcări palpabile pe care le utilizase în ilustrarea expresiei biblice „şi ochii Lui, ca para focului".[81] A interpretat localizarea astronomică *quando est in leone* ca denotînd un personaj aşezat pe un leu ca într-un jilţ; şi pentru a-l caracteriza pe Christ-Sol drept *homo ferus ac leoninus*, l-a transformat,

---

meridiei, solet esse ferventissimus, sic Christus, quando in medio coeli et terrae, sc. in iudicio apparebit. ...Sol enim fervore suo in aestate, quando est in leone, solet herbas siccare, quas tempore veris contigeat revivere. Sicut Christus in illo fervore iudicii vir ferus et leoninus apparebit, peccatores siccabit et virorum prosperitatem, qua in mundo viruerant, devastabit".

[80] Desenul L. 199, xilogravura, B. 54

[81] Vezi gravura în lemn B. 62, unde limbile de foc sînt reduse la două pentru că doar ochii, nu toată faţa, sînt descrişi a fi „tamquam flamma ignis" (Apocalipsa Sf. Ioan Teologul 1 : 14). Plantele uscate de la picioarele Judecătorului din gravură ar putea fi o aluzie la „ierburile erau vestejite de Zeul-Soare aşa cum sînt vestejiţi păcătoşii de către Christ".

Scanned with CamScanner

spre a folosi propria sa expresie, în „bărbatul leonin“[82]: l-a înzestrat cu o expresie în acelaşi timp fioroasă şi înspăimîntătoare care îi dă chipului Lui o asemănare stranie cu fizionomia îndurerată a fiarei — la rîndul său tratată oarecum antropomorfic. „*Sol Iustitiae*“, deci, „Christ în chip de Dumnezeu — Soare şi Judecător suprem“, pare a fi titlul care să redea pe deplin atît atributele iconografice cît şi atmosfera gravurii lui Dürer. Cum ne-am putea exprima mai bine admiraţia faţă de puterea expresivă a acestei mici gravuri decît identificîndu-i conţinutul cu un concept care contopeşte măreţia judecătorului apocaliptic cu vigoarea celei mai puternice forţe a naturii?

Considerînd gravura strict din punct de vedere al istoriei artei, am putea să-i derivăm iconografia pe de o parte din reprezentarea medievală tradiţională a „judecătorului“ care, potrivit obiceiului împămîntenit împarte dreptatea aşezat în jilţ, cu picioarele încrucişate;[83] pe de altă parte, aşa cum am mai sugerat, dintr-o sculptură cunoscută de artist din Italia (Fig. 83). Îndeobşte în arta apuseană divinităţile planetare sînt reprezentate stînd în picioare, aşezate în jilţ, călare pe

---

[82] Lange şi Fuhse, *op. cit.*, p. 371, rîndul 22: „Wie wohl man zu Zeiten spricht, der Mensch sicht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs, oder ein Hund, wie wohl er nicht 4 Füss hat als dasselb Tier: aus solchem folgt nit, dass solche Gliedmass do sei, sondr dass Gmüt gleicht sich darzu“ („Uneori se spune că un bărbat arată asemeni unui leu, sau urs, lup, vulpe, ori cîine, deşi nu are patru picioare ca animalul în discuţie. De aici nu decurge însă faptul că ar avea asemenea mădulare; ci mai degrabă [socotim] că se aseamănă cu el în privinţa caracterului“). Dürer schimbă astfel interpretarea fiziognomică a corespondenţelor dintre oameni şi animale (vezi Leonardo da Vinci şi Giovanni Battista della Porta) într-una psihologică.

[83] Pentru a ne limita numai la opera lui Dürer: vezi Pilat în gravura în lemn B. 11, şi Împăratul din xilogravura B. 61. Poziţia şezînd cu picioarele încrucişate este rezervată în mod expres judecătorilor în *Rechtsordnung* al oraşului Soest (N. Beets, „Zu Albrecht Dürer“, *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLVIII, 1913, p. 89 şi urm.).

Scanned with CamScanner

cal, sau purtate în care de luptă[84], nu aşezate pe propriul lor însemn, ca aici. Acest tip era specific pentru Orientul islamic[85] şi nu a putut prinde rădăcini în Europa decît acolo unde influenţele orientale erau extrem de puternice, cum stăteau lucrurile la Veneţia. Aici, chiar în colţul format de Piazzetta cu Riva degli Schiavoni, două dintre capitelurile de la Palatul dogilor indică cele şapte planete reprezentate în asemenea manieră încît cea mai mare parte dintre ele sînt aşezate pe propriul lor semn zodiac: Venus pe taur, Marte pe berbec şi Sol pe leu.[86] Nu avem nici un motiv să ne îndoim că Dürer şi-a amintit de această lucrare izolată[87] dar frapantă cînd şi-a conceput gravura, care concordă cu capitelul veneţian nu numai în linii generale ci şi în asemenea amănunte

---

[84] Vezi F. Lippmann, *Cele şapte planete* (traducere de Florence Simmonds, *International Chalcographic Society*, 1895); Saxl, *op. cit.*; *idem*, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, phil. hist. Klasse, IV), 1915; A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Strassburg, 1916.

[85] Vezi Saxl, „Beiträge", p. 171. Cea mai bine cunoscută reprezentare a lui Sol aşezat pe leul său se găseşte într-un manuscris arab de la Oxford, *Codex Bodleianus*, Or. 133. [O copie turcească a acestui manuscris, făcută în secolul al şaisprezecelea, poate fi consultată la Biblioteca Morgan din New York, MS. 788].

[86] Reprodus în Didron, *Annales Archéologiques*, XVII, 1857, Planşa următoare p. 68.

[87] Există două tipuri de reprezentări care n-ar trebui confundate cu reprezentarea asupra căreia se axează discuţia noastră:

1. Planeta tronînd într-un jilţ compus din două animale ale zodiacului aşezate spate în spate (vezi, de pildă, frescele lui Guariento din Pauda, reproduse în *L'Arte*, XVII, 1914, p. 53). S-ar putea ca acest tip să fi apărut prin încorporarea semnelor zodiacale în obişnuita *sella curulis*. Vezi, de asemeni, *Veneţia* în Palatul dogilor sau *Îngerii dreptăţii* pe capitelul de lîngă Porta della Carta.

2. Planeta aşezată pe un animal cu care se află într-un raport de ordin mitologic, dar nu astrologic: de pildă, Jupiter aşezat pe un vultur, în manuscrisul din Tübingen invocat mai sus (Hauber, *op. cit.*, no. 24). Acest tip derivă direct din tradiţia clasică; vezi Saxl, *Verzeichnis...*, Fig. VIII

Scanned with CamScanner

precum postura leului „passant guardant", nimbul de foc încercuind capul Zeului-Soare şi braţul stîng ridicat ce în gravură apare ca fiind dreptul.[88]

Măreţia lui Dürer nu este cu nimic ştirbită dacă putem urmări înapoi în timp primele surse ale uneia din cele mai impresionante creaţii ale sale, atît în privinţa tematicii cît şi a motivelor compoziţionale. Numai Dürer şi numai Dürer-ul *Apocalipsei* ar fi putut încărca un personaj singular dar relativ nesemnificativ cu un conţinut atît de elevat şi, invers, ar fi putut turna o idee atît de măreaţă, dar lipsită de suport material, într-o formă vizibilă.[89]

---

[88] Faptul că gravura este inversată faţă de capitel poate reprezenta o mărturie în plus privitor la existenţa unui raport.

[89] Exact aşa cum *Melancolia I* a lui Dürer a fost copiată de numeroşi artişti de după el fără ca vreunul să-i fi surprins pe deplin complexitatea, astfel încît gravura B. 79 a fost preluată de secolul al şaisprezecelea, cu o înţelegere parţială însă: imaginea lui Sol în Calendarul din Frankfurt din 1547, reprodus în Fig. 84 vol. nostru, (G. Pauli, *Hans Sebald Beham*, Strassburg, 1901, p. 49; pentru apariţiile anterioare pe foi volante, vezi Saxl, „Beiträge", p. 171, nota 1) nu este altceva decît o gravură în lemn, parafrază a lucrării lui Dürer *Sol Iustitiae* (Fig. 82), împrumutul fiind şi mai evident de vreme ce nici una din celelalte planete nu este aşezată pe semnul corespunzător al zodiacului; ele apar toate sub înfăţişarea lor obişnuită, apuseană. Simbolurile Justiţiei s-au pierdut totuşi în procesul de adaptare: în loc să asume „postura judecătorului" cu picioarele încrucişate, stăpînul planetelor stă cu picioarele depărtate; în locul sabiei el ţine sceptrul tradiţional; în locul balanţei, un glob imperial. Dar chiar şi aşa, însuşi faptul că gravura lui Dürer a putut fi adaptată pentru o reprezentare a planetei Sol în secolul al şaisprezecelea tinde să vină în sprijinul interpretării propuse aici.

[În timp ce gravura în lemn îl reduce pe *Sol Iustitiae* la un Zeu-Soare lipsit de semnificaţia sa de împărţitor al dreptăţii, o serie de alte reprezentări din secolul al şaisprezecelea, mai cu seamă un grup sculptat în lemn de Hans Leinberger, păstrat la Germanisches Nationalmuseum din Nürnberg, îl reduce la un judecător lipsit de implicaţiile solare; vezi articolul excelent al lui Kurt Rathe, citat mai sus, p. 24].

Scanned with CamScanner

IV. PROBLEMA FUNDAMENTALĂ. Într-una din invectivele sale ironice prin care din cînd în cînd îi viza pe realiştii-romantici ce disprețuiau Antichitatea, Goethe s-a exprimat după cum urmează: „Die Antike gehört zur Natur, und zwar, wenn sie anspricht, zur natürlichen Natur; und diese edle Natur sollen wir nicht studieren, aber die gemeine?“[90] („Arta clasică este parte integrantă a naturii, şi într-adevăr atunci cînd ne impresionează, a naturii naturale; se cade oare să nu studiem această natură nobilă ci numai ceea ce este comun?“)

Prin această terminologie aparte, aproape imposibil de redat în altă limbă, Goethe substituie noţiunii de „idealism“ aplicată în mod normal artei clasice, un concept special de „naturaleţe“. Există, vrea el să spună, o distincţie între natura „comună“ (care ar putea fi descrisă drept „natura sub formă brută“) şi natura „nobilă“. Aceasta de a doua se deosebeşte însă de prima numai printr-un grad mai mare de puritate, şi dacă ne putem exprima astfel, de inteligibilitate, şi nu în esenţă. Dimpotrivă, este o natură mai „naturală“; şi respingînd ceea ce este „comun“ în favoarea a ceea ce este „nobil“, în opinia lui Goethe arta clasică nu repudiază natura ci îi dezvăluie intenţiile cele mai tainice.

Reformulînd astfel doctrina academică a conceptului de *beau idéal* (şi prin aceasta rezolvînd antiteza convenţională a „naturalismului“ şi „idealismului“ în două categorii de naturalism, „nobil“ şi „comun“),[91] evident Goethe foloseşte cuvintele

---

[90] Goethe, *Maximen und Reflexionen*, M. Hecker, ed., 1907 (*Schriften der Goethe-Gesellschaft*, Vol. XXI), p. 229.

[91] Chiar şi în limbajul de zi cu zi folosim cuvîntul „natural“ nu numai pentru a descrie tot ceea ce aparţine naturii, ci şi, într-un sens mai bogat în înţelesuri şi cu o nuanţă laudativă care ajunge să însemne aproape acelaşi lucru, „simplitate plină de noblețe“ sau „armonie“. Printr-un gest „natural“, de pildă, înţelegem un gest care nu este nici stîngaci nici afectat ci rezultă dintr-o concordanţă deplină între ceea ce se urmăreşte a fi exprimat şi forma de exprimare.

Scanned with CamScanner

„natură" şi „natural" într-un sens bogat în semnificaţii („natură" şi „natural" ca opuse perechii „realitate" şi „real").[92] În această disociere s-ar părea că a folosit binecunoscuta definiţie a lui Kant: „Natur ist das Dassein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist"[93] („Natura reprezintă existenţa lucrurilor în măsura în care aceasta este determinată de legi generale"). Şi dacă avem grijă să limităm concepţia noastră asupra artei clasice la acele manifestări pe care în mod obişnuit le considerăm „clasice" în sensul restrîns al termenului (în linii mari manifestările sale de a Templul de la Olympia şi Partenon la Mausolelul şi Altarul din Pergam, şi tot ceea ce gravitează în jurul lor), putem să înţelegem pe deplin — şi într-o anumită măsură să acceptăm — ceea ce avea Goethe în minte.

Aşa precum lumea fizicianului sau a entomologului cuprinde totalitatea evenimentelor speciale sau a specimenelor, fiecare fiind considerat a exemplifica fie o lege fie o clasă, tot astfel lumea artistului clasic cuprinde totalitatea tipurilor, fiecare reprezentînd un număr de cazuri individuale[94] — „particulare" reduse la „universalii" nu printr-o

---

[92] Astfel stilul Antichităţii clasice ar putea fi caracterizat drept „idealism naturalist". Fără această determinare conceptul de „idealism" ar caracteriza nu numai stilul „clasic" care „înnobilînd" ceea ce Goethe denumeşte „natura comună" speră să reprezinte aşa cum se cuvine natura, dar şi acele stiluri ce nu-şi propun cîtuşi de puţin să o prezinte veridic.

[93] Kant, *Prolegomena*, 14.

[94] Aşa-numita „teorie a selecţiei" — dramatizată în povestea repetată la nesfîrşit şi adeseori ridiculizată a lui Zeuxis ce atinge perfecţiunea combinînd „cele mai frumoase detalii" a cinci (sau şapte) fecioare, (vezi de asemeni povestea lui „fraw Florentina" în capitolul patruzeci şi şapte din *Gesta Romanorum* care fără îndoială derivă din această anecdotă antică) — poate fi astfel considerată drept o raţionalizare materialistă a unui principiu estetic care în sine a fost corect respectat.

Scanned with CamScanner

abstractizare discursivă ci printr-o sinteză intuitivă.[95]

Această *typenprägende Kraft* („putere de a născoci tipuri") a artei clasice — care a putut chiar furniza prototipuri pentru reprezentarea lui Christ, omul-divinitate, deoarece investise toate subiectele posibile atît cu forme viabile din punct de vedere universal cît şi forme saturate de realitate — este operantă în orice mediu. Aşa cum sistemul arhitecturii greceşti investeşte proprietăţile şi funcţiile materiei neînsufleţite cu expresii exemplare, tot astfel şi sistemul sculpturii şi picturii greceşti defineşte forme tipice ale caracterului şi comportamentului fiinţelor vii, mai cu seamă ale omului. Şi nu numai structura şi mişcarea trupului uman, ci şi emoţiile active şi pasive ale sufletului omenesc au fost în concordanţă cu preceptele „simetriei" şi „armoniei", sublimate în: echlibru nobil şi luptă înverşunată, triste despărţiri pline de duioşie şi dans dezlănţuit, calm olimpian şi acţiune eroică, suferinţă şi bucurie, teamă şi extaz, iubire şi ură. Toate aceste stări emoţionale au fost reduse, pentru a folosi o expresie preferată a lui Aby Warburg, la „formule ale patosului" care aveau să-şi păstreze validitatea timp de multe

---

[95] Contrastul dintre „natură" şi „realitate" a fost eronat interpretat, credem, de W. Worringer (*Genius*, I, 1919, p. 226). În antipatia sa binecunoscută faţă de orice artă „clasic-organică", acest autor susţine că transformarea realităţii în natură este un act de „cunoaştere raţională", definind „realitatea" drept „natură ce n-a fost încă pătrunsă de înţelegere în termenii legilor naturale, încă nedigerată şi finisată prin procesele rutiniere ale acelei *ratio* ce urmăreşte depistarea legilor naturale, ... încă nepingărită de păcatul originar („Sündenfall") al cunoaşterii raţionale". De fapt, transformarea clasică a „realităţii" în „natură" nu este inferioară actului de intuiţie creatoare, după cum nu este superioară actului de simplă cunoaştere prin comparaţie cu situaţia modernă în care „realitatea" este subordonată unei stări sufleteşti sau emoţii. „Realitatea" este totalitatea obiectelor privite dintr-un unghi particularizant; „natura" este totalitatea obiectelor văzute dintr-un unghi generalizator. Dar în domeniul activităţii artistice o perspectivă este tot atît de „creatoare" ca oricare alta. Aşa cum a formulat cîndva în mod strălucit Gustav Pauli: „*ratio* în arta clasică izvorăşte din instinct".

Scanned with CamScanner

veacuri şi aveau să ne apară „naturale" tocmai pentru că sînt „idealizate" prin comparaţie cu realitatea — întrucît o multitudine de observaţii particulare a fost condensată şi sublimată într-o unică experienţă universală.

Astfel, gloria eternă a artei clasice constă în aceea că a surprins şi a ordonat multitudinea fenomenelor; în acelaşi timp, totuşi, aceasta a reprezentat bariera ei de netrecut. Tipizarea implică în mod obligatoriu moderaţia; pentru că acolo unde se acceptă individualul numai în măsura în care corespunde acelor „legi generale" care, potrivit lui Kant şi Goethe, definesc „naturalul", nu există loc pentru extreme. De la Aristotel la Galen, Lucian şi Cicero estetica clasică insistă asupra armoniei (συμμετρία, ἁρμονία) şi a căii de mijloc (τὸ μέσον); şi fiecare perioadă care a aspirat spre nemărginire a fost fie idiferentă fie ostilă faţă de Antichitate. Arhitectura greacă nu a fost capabilă să sugereze o viziune a spaţiului metanatural (prin metanatural înţelegîndu-se fie suspendarea imponderabilă, ca în cazul bisericilor bizantine, fie verticalismul gotic) ci doar să exprime echilibrul organic al forţelor naturale; iar formulele greceşti pentru reprezentarea siluetei umane trebuiau respinse acolo unde se cerea fie rigiditate hieratică, fie mişcare dezlănţuită. Pentru că aşa precum „poza frumoasă" clasică este repaosul temperat de mişcare, tot aşa „motivul patetic" clasic este mişcarea temperată de repaos; astfel încît în arta clasică atît acţiunea cît şi inacţiunea apar supuse unuia şi aceluiaşi principiu, necunoscut înainte, *cantrapposto*-ul. Nietzsche a avut dreptate cînd a afirmat că sufletul grec, departe de a fi complet „edle Einfalt und stille Grösse" („simplitate nobilă şi măreţie calmă") este dominat de un conflict între „dionisiac" şi „apolinic". În arta greacă însă aceste principii nu sînt nici duşmănoase şi nici măcar separabile; ele sînt unite „printr-un miracol al voinţei elenice". În ea nu există nici frumuseţe fără mişcare, nici patos fără moderaţie; s-ar putea spune că „apolinicul" este „dionisiac" *in*

Scanned with CamScanner

potentia, în timp ce „dionisiacul" este „apolinic" *in actu*.

Putem înţelege astfel de ce mişcarea renascentistă germană nu era în situaţia de a absorbi direct arta clasică: şi aceasta nu pentru că nu erau destule monumente clasice, ci pentru că Antichitatea nu devenise încă „un obiect care să facă posibilă experienţa estetică" din punctul de vedere al secolului al cincisprezecelea nordic. Căci, în timp ce tradiţia internaţională a Evului Mediu îşi pierduse puterea şi tendinţele naţionale se afirmau nestînjenit, Nordul dezvoltase o atitudine diametral opusă celei a artei clasice făcînd imposibil orice contact direct.

Faptul că „arta clasică în sens restrîns" tinde spre tipic poate fi explicat, lăsînd la o parte alte consideraţii, prin aceea că este esenţialmente plastică — că viziunea ei se limitează la corpuri tangibile care, dacă nu sînt îmbinate în grupuri continue, se menţin în izolare completă şi sînt autonome. În consecinţă, acest principiu al coordonării sau unificării pe care se bazează orice producţie artistică, trebuie să opereze înlăuntrul corpurilor plastice înseşi. Izolat de ceea ce îl înconjoară, fiecare personaj trebuie să conţină în sine atît unitatea cît şi diversitatea, şi aceasta este posibil numai dacă exemplifică şi tipizează o multitudine de cazuri.

Arta nordică din secolul al cincisprezecelea, pe de altă parte, se dezvoltă pe linia particularului şi picturalului. Observînd fenomenele optice produse de interacţiunea dintre corpurile tangibile şi limitate şi spaţiul intangibil şi nelimitat, ea urmăreşte să le îmbine într-un *quantum continuum* omogen[96], şi să producă de preferinţă în mediul

---

[96] Vezi, în această privinţă A. Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, Wien, 1901, şi „Das holländische Gruppenporträt", *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 71 şi urm. Potrivit acestui mare savant tocmai în arta Ţărilor de Jos, germanice, reprezentînd conceptul de *Kunstwollen* în toată puritatea lui, s-a realizat mai eficient ca oriunde fuziunea dintre corpurile solide şi spaţiul lipsit de corporalitate. Merită

Scanned with CamScanner

picturii şi al artelor grafice, dar şi printr-un oarecare *tour de force*, în cel al sculpturii şi arhitecturii — imagini picturale ce se grupează coerent ca urmare a unităţii unui „punct de vedere" subiectiv şi a unei „stări de spirit"[97] tot atît de subiective. Acolo unde arta clasică, izolînd obiectele particulare din spaţiul universal, a putut realiza unitatea în diversitate, investindu-l pe fiecare cu o semnificaţie reprezentativă sau tipică, arta nordică din secolul al cincisprezecelea, incorporînd obiectele particulare în spaţiul universal şi asigurîndu-se astfel de o diversitate *a priori*, a putut să le accepte drept particulare: nu era nevoie să consideri cazul individual drept o *pars pro toto* cînd se bucura de statutul unei *pars in toto*.

Spiritul particularizator şi subiectiv al artei nordice din secolul al cincisprezecelea (caracterizat de Dürer în binecunoscuta sa remarcă potrivit că-

---

remarcat faptul că Arnold Geulinex, originar din Anvers şi imigrant în Olanda, a fost acela care a protestat cît se poate de vehement împotriva oricărei distincţii dintre cantităţile corporale şi non-corporale; după părerea sa spaţiul „liber" nu este mai puţin corporal decît spaţiul ocupat de obiecte materiale, de vreme ce amîndouă fac parte dintr-un *corpus generaliter sumptum* omogen.

[97] Contrastul dintre concepţia clasică şi cea nordică asupra artei poate fi comparat — pentru a folosi termenul lui Windelband — cu opoziţia dintre sistemele de cunoaştere „nomotetice" şi „ideografice". Artei clasice îi corespund ştiinţele naturii, care văd legile abstracte (cu alte cuvinte cantitative) şi universale realizate într-un caz individual (de pildă legea gravitaţiei în mărul ce cade); artei nordice îi corespund disciplinele umaniste, cu alte cuvinte istorice, care văd cazul individual drept o legătură într-o „succesiune" mai mare, concretă totuşi (cu alte cuvinte calitativă) şi în cadrul sferei ei mai largi, totuşi individuală (de pildă, schimbările ce apar la statuile unei anume corporaţii ca o ilustrare a „procesului dezvoltării" de la Evul Mediu la timpurile moderne). Acolo unde omul de ştiinţă pozitiv procedează ideografic (de pildă cînd un geograf descrie un anume munte) se poate spune că el nu consideră muntele ca o parte a naturii în general ci drept un fenomen *sui iuris*, drept ceva ce a evoluat şi nu drept ceva ce a fost determinat. Dimpotrivă, atunci cînd umanistul procedează nomotetic (de pildă, atunci cînd un cercetător al istoriei economiei încearcă să stabilească o serie de legi pentru care se pretinde valabilitate universală) el poate fi considerat ca acţionînd asemeni unui pseudo om de ştiinţă.

Scanned with CamScanner

reia fiecare artist german simte nevoia „unui nou tipar de un fel nemaiîntîlnit pînă acum“)[98] putea opera în două sfere, atît în afara naturii „nobile“ sau „naturale“ a lui Goethe — şi tocmai de aceea complementare una faţă de alta: sfera *realului* şi a *fantasticului*, domeniul portretisticii intimiste, al picturii de gen, al naturii statice şi al peisajului — pe de o parte, cît şi în domeniul vizionar şi fantasmatic pe de altă parte. Lumea banală a realităţii, accesibilă percepţiei senzoriale subiective, se află, s-ar putea spune, *dincoace* de natura „naturală“; lumea vizionarului şi a fantasmaticului, creată de o imaginaţie tot atît de subiectivă, se află *dincolo*, înapoia naturii „naturale“. Nu este de loc de mirare că Dürer a putut produce în acelaşi timp *Apocalipsa* şi asemenea gravuri de gen cum ar fi *Cuplu rustic* sau *Bucătarul şi soţia sa*;[99] şi o comparaţie între un diavol creat de Grünewald şi *Meduza Rondanini* oferă o dovadă cît se poate de clară că arta clasică investea cu frumuseţe — sau ca să folosesc cealaltă expresie, cu „naturaleţe“ — pînă şi demonicul.

Astfel, chiar şi dacă Germania sau Ţările de Jos ar fi fost invadate de originale clasice, artiştii germani şi flamanzi nu le-ar fi folosit în nici un chip: le-ar fi trecut cu vederea sau şi-ar fi arătat dezaprobarea faţă de ele, precum Renaşterea italiană a trecut cu vederea sau şi-a arătat dezaprobarea faţă de monumentele gotice şi bizantine. Este drept că începînd din secolul al cincisprezecelea nordicii, la rîndul lor, şi-au îndreptat toate eforturile spre o redeşteptare a interesului faţă de Antichitatea clasică, iar secolul al şaisprezecelea a fost un veac al umanismului în Franţa, Germania şi Ţările de Jos, nu mai puţin decît în Italia. Umaniştii germani au pătruns adînc în istoria şi mitologia antică, au scris în latina clasică

---

[98] Lange şi Fulse, *op. cit.*, p. 183, rîndul 29.

[99] În gravura lui Dürer B. 94, *Tînăra pereche şi moartea* se poate remarca o întîlnire între cele două tendinţe în una şi aceeaşi lucrare.

Scanned with CamScanner

și în greacă aleasă,[100] și-au transpus numele lor de familie în greacă și latină,[101] și au colecționat cu asiduitate vestigiile a ceea ce în mod caracteristic era desemnat drept „*Sacrosancta Vetustas*". Dar obiectul acestei străduanii era tematica clasică mai degrabă decît forma clasică.

La început, pentru Nord, *il rinascimento dell' antichità* a fost în esență o problemă legată de literatură și de interes față de antichități. Pînă la Dürer artiștii au rămas complet detașați ; iar exponenții inițiali ai mișcării, cărturarii, au lăsat impresia că nu ar fi în stare sau nu ar fi dispuși să aprecieze, sau nici măcar să ia în considerare din punct de vedere estetic, monumentele clasice. Este de-adreptul surprinzătoare această lipsă de interes față de aspectele artistice ale „Antichității sacre" chiar și cînd este vorba de cei mai cultivați și receptivi umaniști din Nord. Peutinger a fost probabil cel mai mare colecționar și specialist în

---

[100] Vezi, de pildă, G. Doutrepont, *La littérature française à la cour de Bourgogne*, Paris, 1909, p. 120 și urm.

[101] Acest obiect umanist explică un pasaj dificil din scrisoarea lui Dürer (Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 30, rîndul 24 și urm.). Îmbinînd într-un chip încîntător latina și italiana, Dürer își exprimă în glumă admirația față de o reușită diplomatică a lui Pirckheimer, care înfruntase cu bărbăție pe acei „*Schottischen*", cu alte cuvinte, trupele baronului tîlhar Kunz Schott, dușmanul de temut al Nürnberg-ului: „El my maraweio, como ell possibile star uno homo cusy wn contra thanto sapientissimo Tiraybuly milytes". [Ortografia a fost revizuită după E. Reiche, *Wilibald Pirckheimers Briefwechsel*, I, München, 1940, p. 386. S-ar putea remarca faptul că acest învățat competent, care în mod scuzabil nu cunoaște eseul meu sub forma publicată în 1922, nu găsește nici acum o explicație pasajului (p. 388)]. „*Tiraybuly*" nu poate fi înțeles decît ca un anume propriu (fapt care este indicat și prin majusculă) și nu reprezintă altceva decît o transcriere umoristică „graecizată" a numelui Kunz, începută poate de Pirckheimer: Kunz = Konrad = Kühnrat („Sfetnic curajos") = Thrasybulus. „Sapientissimo Tiraybuly milytes" sînt, în consecință sinonime cu „Schottischen" și întreaga propoziție poate fi tradusă: „Și mă minunez cum un om ca dumneata poate ține piept attor soldați ai prea șiretului Kunz (Schott)". Împrejurarea că în secolul al șaisprezecelea nu era un lucru ieșit din comun să redai numele Konrad prin Thrasybulus este dovedită, de pildă, prin faptul că juristul Conrad Dinner a folosit pseudonimul „Thrasybulus Leptus" (Jöcher, *Gelehrtenlexikon*, Pt. II, col. 130).

Scanned with CamScanner

antichităţi german din vremea sa dar ceea ce îl interesa de fapt era epigrafia, iconografia, mitologia şi istoria culturii clasice. Ştim că cel mai apropiat prieten al lui Dürer Willibald Prickheimer, era posesorul unei colecţii importante de monezi greceşti şi romane : dar el a exploatat-o numai pentru scrierea unui tratat asupra puterii de cumpărare a valutei romane prin comparaţie cu cea din Nürnberg.[102] În variantele de prefeţe pe care Dürer le solicita prietenilor săi umanişti (dar pe care, din fericire, nu le-a utilizat niciodată) găsim referirile obişnuite la mari artişti din Antichitate, ale căror nume erau cunoscute prin Pliniu, dar nici măcar o vorbă referitoare la meritul artistic, sau măcar educativ, al monumentelor păstrate.[103]

Descoperirea lucrării *Mercur din Augsburg* care dobîndeşte atîta importanţă în acest eseu, l-a interesat în asemenea măsură pe Peutinger (care, aşa cum ne amintim, a achiziţionat obiectul pentru sine) încît i-a dedicat o descriere pe multe pagini. Să comparăm începutul acestei descrieri cu un pasaj dintr-o scrisoare în care un italian, Luigi Lotti, relatează un eveniment similar, descoperirea în 1488 a ceea ce pare să fi fost o mică replică a grupului Laocoon. În relatarea lui Peutinger citim: „Conrad Mörlin, abate, a aflat de o piatră dezgropată de lucrătorii de acolo, pe care se află sculptată o imagine a lui Mercur, *fără inscripţie*. [Zeul] cu capul înaripat şi înconjurat de o diademă circulară avea aripi la picioare şi era complet nud cu excepţia faptului că de pe umărul stîng îi atîrna o mantie. Tot aici [adică în stînga lui Mercur] se afla un cocoş, privind spre el în sus, iar de partea cealaltă şedea un bou sau un taur, pe capul căruia, cu mîna dreaptă Mercur sprijinea punga cu bani ; în dreapta [imaginii] el ţinea caduceul [ornamen-

---

[102] Vezi mai sus, p. 326, nota 64.

[103] Lange şi Fuhse, *op. cit.*, pp. 285—87, 329—35. Este semnificativă presupunerea lui Dürer că Pirckheimer s-ar fi arătat interesat de arta italiană numai în măsura în care aceasta se ocupa de „poveşti" (subiecte) „deosebit de amuzante în legătură cu cercetările dumneavoastră" (Lange şi Fuhse, p. 32, rîndul 26).

Scanned with CamScanner

tat] cu şerpi care în partea superioară formau un cerc, alăturîndu-şi capetele, se înnodau la mijloc, şi îşi împreunau cozile spre mînerul caduceului".[104] Luigi Lotti scrie precum urmează: „El a găsit trei satiri mici şi drăgălaşi montaţi pe o placă mică de marmură, toţi trei prinşi în volutele unui şarpe mare. În opinia mea sînt cît se poate de frumoşi, aşa încît ai impresia că le auzi glasurile; ei par să respire, să strige după ajutor, şi să se apere cu gesturi nespus de graţioase; pe cel din mijloc îl vezi aproape prăvălindu-se şi dîndu-şi sufletul".[105]

Deosebirea este extraordinară. Italianul vădeşte o indiferenţă pronunţată faţă de temă şi de detaliile istorice; dar cu atît mai pătrunzătoare este sensibilitatea lui alertă faţă de calitatea artistică („în opinia mea, sînt cît se poate de frumoşi") şi valorile emoţionale, mai cu seamă expresia convingătoare a suferinţelor fizice.[106] Autorul german se concentrează aproape exclusiv asupra problemelor cu care este confruntat colecţionarul de antichităţi; se mulţumeşte să stabilească faptul că si-

---

[104] *Epistola Margaritae Velseriae ad Christophorum fratrem*, H.A. Mertens, ed. 1778, p. 23 şi urm., citată fragmentar de Hauttmann, *op. cit.* p. 43: „Chuonradus Morlinus, abbas ... lapidem illic ab operariis effossum Mercuriique imagine sculptum, *sine literarum notis* comperit, hunc scilicet capite alato et corona rotunda cincto, pedibus alatis et corpore toto nudum, nisi quod a latera sinistro ipsi pallium pendebat, hinc etiam ad pedes gallus suspiciens stabat, et ad latus aliud subsidebat bos, siue taurus, super cuius caput manu dextra Mercurius marsupium, sinistra vero tendebat caduceum draconibus, siue serpentibus, parte superiori ad circulum reflexis, in medio caduceo nodo conligatis, et demum caudis ad caducei capulum revocatis".

[105] G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, I, Firenze, 1839, p. 285 (citată adesea şi interpretată în mod similar de Warburg): „Et ha trovati tre belli faunetti in suna basetta di marmo, cinto tutti a tre da una grande serpe, e quali meo iudicio sono bellissimi, et tali che del udire la voce in fuora, in ceteris par che spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili; quello del mezo videte auasi cadere et expirare". Vezi de asemeni numeroasele şi adesea excelentele aprecieri asupra grupului Laocoon de la Vatican compilate de K. Sittl, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, Würzburg, 1895, p. 44 şi urm.

[106] Impresia de spontaneitate este desigur subliniată de faptul că Luigi Lotti scrie în italiană.

Scanned with CamScanner

lueta scoasă la lumină îl reprezintă pe Mercur, înzestrat în mod corect cu aripi la cap, aripi la picioare, pungă şi caduceu, şi întovărăşit de animalele pe care le venera (deşi „boul sau taurul" este în realitate o capră). Prima întrebare ce şi-o pune este în legătură cu prezenţa vreunei inscripţii, şi cea mai amănunţită parte a descrierii detaliilor concrete este dedicată caduceului. Mai departe relatarea trenează într-o discuţie interminabilă asupra sensului simbolic al atributelor şi al genealogiei zeului însuşi ; el este urmărit înapoi în timp pînă la zeul Thoth al egiptenilor şi în cele din urmă pus în relaţie cu zeul german Wotan (aici denumit „Godan", probabil vechiul termen pentru „Dumnezeu").

Acest pasaj este caracteristic pentru reacţia iniţială a Nordului faţă de Antichitate. O operă clasică este considerată a fi extrem de interesantă pentru studiul erudit sub toate aspectele sale, dar nu este percepută ca un lucru frumos ; şi nu putea fi percepută ca atare pentru că *Kunstwollen*-ul nordic nu avea nici un punct de contact cu cel al Antichităţii clasice. Caietul de schiţe a lui Jacopo Bellini, *Codex Escurialensis*, *Cronica florentină ilustrată*, gravurile lui Nicoletto da Modena, Marcantonio Raimondi şi Marco Dente da Ravenna îşi găsesc un echivalent în Germania numai prin complicaţiile de anticar ale lui Hartmann Schedel şi Huttich, şi prin „*Inscriptiones*" ale lui Peutinger şi Petrus Apianus. Astfel în xilogravurile cu care erau ilustrate [107] asemenea lucrări predomina spiritul pur al colecţionarului de antichităţi chiar şi dacă stampele erau făcute cu intenţia mărturisită de a „*reproduce*" sculpturi clasice originale. Atenţia se îndrepta, în primul rînd, spre acele monumente ce purtau o inscripţie ; în al doilea rînd, spre acelea care serveau la ilustrarea unui nume sau concept ce apărea într-o inscripţie ; în al treilea rînd, spre

[107] Nu mai este cazul să spunem că ilustraţiile din lucrările lui Hartmann Schedel „*Collectanea*" şi "*World Chronicle*" nu sînt desene după monumente originale ci derivă din alte desene.

Scanned with CamScanner

acelea considerate a prezenta interes din pricina unor trăsături iconografice specifice. Nu se cerea, deci de la aceste ilustraţii o reproducere adecvată a efectului artistic, ci o redare clară şi precisă a ceea ce părea deosebit din punct de vedere epigrafic şi istoric.

Este drept că nici în Italia ilustratorii operelor de artă clasică nu puteau rezista tentaţiei de a schimba caracterul stilistic al originalelor. Însă nici nu îl ignorau : ei vedeau calităţile estetice cu ochiul propriei lor perioade, *dar le vedeau.* De la începutul Renaşterii ficare reproducere italiană a unui original clasic, bun, prost, sau pasabil se află într-o relaţie estetică directă cu modelul său, şi este menită în primul rînd să-i respecte înfăţişarea formală. Dimpotrivă, gravurile în lemn din Nord nu pretind atîta să fie reproduceri ale unor opere de artă clasice, ci mai degrabă înregistrarea unor specimene arheologice. Chiar şi după ce Dürer a deschis ochii celor din Nord asupra mişcării şi proporţiilor clasice, eruditii germani — şi mulţi artişti germani de asemeni — au rămas tot atît de puţin familiarizaţi cu fizionomia operelor de artă clasice, pe cît este, de pildă, europeanul modern cînd este vorba de negrii sau mongoli, la care poate percepe caracteristici generale dar nu şi particularităţi individuale. Voi dovedi că ilustratorul volumului lui Apianus *Inscriptiones*, compilat de cei mai competenţi clasicişti germani, a putut prezenta un desen aparţinînd lui Dürer, modificat numai în privinţa accesoriilor iconografice, drept o reproducere a unui *Atlet* clasic (Fig. 85 — 87) şi a putut oferi lumii pe „Adam"-ul lui Dürer, tot atît de superficial adaptat unui scop arheologic, drept *Mercur* al lui Peutinger (Fig. 74).[108] Aşa cum s-a întîmplat cu „*Cronica din Nürnberg*" întocmită de Hartmann Schedel în 1493, curiozitatea publicului a continuat să fie satisfăcută de ilustraţii care erau parţial sau total imaginare. În materie iconografică ilustraţiile trebuiau să fie corecte şi explicite (cu toate că „*Cronica din Nürn-*

[108] Vezi mai jos, p. 362 şi urm.

Scanned with CamScanner

berg" putea folosi aceiaşi gravură în lemn pentru oraşe total diferite), iar cititorii lui Apianus pretindeau ceva de genul „frumuseţii clasice". Dar, şi acesta este lucrul important, nu-i preocupa dacă această frumuseţe era sau nu aceea a originalului.[109]

Pentru a aborda arta clasică *qua* artă, deci, Nordul depindea de un intermediar ; iar acest intermediar a fost arta *Quattrocento*-ului italian care reuşise să aducă la numitor comun cele două elemente neînsumabile.

Pe de o parte, arta italiană, moştenitoare a Antichităţii, era congenital înclinată să accentueze mai degrabă plasticul şi tipicul decît picturalul şi particularul. *Quattrocento*-ul italian a subscris — cel puţin în teorie şi într-o oarecare măsură în practică — la toate postulatele clasice de acest gen cum ar fi : armonia cantitativă şi calitativă,[110]

---

[109] Iată de ce ilustraţiile cărţilor asupra epigrafiei dovedesc asemenea lipsă de apreciere faţă de stilul clasic *qua* stil. Vezi ca specimene deosebit de extravagante gravurile în lemn din volumul lui Apianus, *Inscriptiones*, pp. 364 şi 503. Părţile lipsă au fost restaurate fără nici o ezitare ori de cîte ori păreau să fie esenţiale şi tot ceea ce nu avea decît semnificaţie formală, a fost omis fără scrupule. Şi cu o unică excepţie bine fundată (Apianus, p. 507) xilogravurile din Huttich, Peutinger şi Apianus nu indică niciodată condiţia fragmentară a unei sculpturi. Statuii lui Mercur din Augsburg i s-a adăugat mîna stîngă, deşi nişa, importantă pentru efectul artistic, este omisă. Două generaţii mai tîrziu, cînd Marx Welser a comandat o gravură după acest personaj pentru lucrarea sa *Rerum Augustanarum libri VIII* (*op. cit.*, p. 209, apărută drept 109 dintr-o greşeală de tipar, Fig. 72 în vol. nostru) situaţia se schimbase total. Aici ilustratorul încearcă să reprezinte fidel reala înfăţişare a monumentului, de la postură pînă la deteriorările suferite prin spargere şi coroziune; şi dacă omite ceva o face pe seama semnificaţiei iconografice mai de grabă decît a efectului artistic: dîndu-şi seama de importanţa nişei, el a neglijat aripile capului. Pentru un studiu mai detaliat al ilustraţiilor lui Apianus, vezi mai jos, p. 357 şi urm. [şi mai cu seamă, articolul lui Phyllis Williams, citat mai sus, p. 24].

[110] Vezi *locus classicus* în *Trattato della pittura* a lui L. B. Alberti (*Kleinere kunsttheoretische Schriften*), H. Janitschek, ed. [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI], Wien, 1877), p. 111.

Scanned with CamScanner

mişcarea adecuată şi elegantă [111] şi expresia mimetrică ne-echivocă ; [112] exista chiar şi tendinţa de a exploata lumina în scopuri de modelare şi disociere clară a volumelor plastice mai degrabă decît pentru obţinerea unui efect de *chiaroscuro* prin care să se unifice aceste volume cu spaţiul ambiental. Pe de altă parte, totuşi, atît *Quattrocento*-ul italian cît şi secolul al cincisprezecelea nordic porneau de la o premisă comună ce nu fusese operantă în Evul Mediu : de ambele părţi ale Alpilor, arta devenise o problemă de contact direct şi personal între om şi lumea vizibilă.

Artistul medieval, lucrînd după *exemplum* mai degrabă decît după natură,[113] trebuia mai întîi să ţină seama de tradiţie şi numai în al doilea rînd de realitate. Între el şi realitate atîrna o cortină, s-ar putea spune, pe care generaţiile precedente conturaseră formele oamenilor şi ale animalelor, ale clădirilor şi ale plantelor — o cortină ce putea fi ridicată din cînd în cînd, neputînd fi însă complet înlăturată. De aici decurge faptul că în Evul Mediu observarea directă a realităţii era în mod firesc limitată la detalii, suplimentînd mai degrabă decît înlocuind folosirea schemelor tradiţionale. Renaşterea, însă, proclama „experienţa" *la bona sperienza*, drept rădăcina artei ; fiecărui artist i se cerea să confrunte realitatea „fără preconcepţii" şi s-o domine — cu fiecare nouă lucrare — din

---

[111] Vezi, de pildă, Alberti, *ibidem*, p. 113. De asemeni Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (*Das Buch von der Malerei*, H. Ludwig, ed. [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV—XVIII], Wien, 1881), Art. 283

[112] Alberti, *ibidem*, p. 121. Alberti, Leonardo (mai cu seamă *op. cit.* Art. 380 şi urm.) şi Lomazzo (*Trattato dell'Arte della Pittura*, Milano, 1584, II, 3 şi urm.) a dezvoltat o teorie sistematică unde fiecărei stări sufleteşti i se atribuie o expresie precisă şi chiar şi în cazul simţămintelor „nelămurite" ; firește, aceasta echivalează cu o reducţie a individualului la tipic.

[113] Vezi, în această ordine de idei, J. von Schlosser, „Zur Kenntnis der künstlerichen Ueberlieferung im späten Mittelalter", *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, p. 279 şi urm., mai cu seamă p. 280.

Scanned with CamScanner

proprie inițiativă. [114] Inovația decisivă a *perspectivei focalizate* [115] rezumă o situație pe care a creat-o și a perpetuat-o însăși perspectiva focalizată : o situație în care opera de artă devenise un segment al universului așa cum este perceput — sau, cel puțin cum ar putea fi perceput — de o persoană anume, dintr-un unghi anume, la un moment anume.[116] „În primul rînd este ochiul care vede ; urmează apoi obiectul văzut, iar în al treilea rînd distanța între unul și altul", spune Dürer reluîndu-l pe Piero della Francesca.[117]

Această nouă atitudine a plasat arta italiană și cea nordică, în ciuda tuturor deosebirilor, pe o bază comună ; și tocmai metoda perspectivei, dezvoltată și acceptată cu zel egal de ambele părți ale Alpilor, și-a pus sigiliul pe această unire. Reușind să materializeze, așa cum o face, spațiul din jurul personajelor și dintre ele, perspectiva postulează, oricît de „plastică" ar fi intenția celui care o practică, cel puțin un minim de realism pictural, de atenția acordată luminii și atmosferei, chiar și stării de spirit. Astfel relația artiștilor Renașterii

---

[114] Teoria artei dezvoltată în Renaștere avea menirea să ajute artistul să realizeze un acord cu realitatea pe baza observației; dimpotrivă, tratatele de artă din Evul Mediu erau în mare măsură limitate la coduri și reguli care îl puteau scuti pe artist de preocuparea pentru observarea directă a realității (vezi, de pildă, prescripțiile lui Cennini pentru redarea umbrelor de pe chip).

[115] În contextul acestui eseu, este oarecum lipsit de importanță dacă metoda perspectivei utilizată de artist s-a bazat sau nu pe o construcție matematică precisă.

[116] Acest proces reflectă o dezvoltare generală. „Lipsa de prejudecăți" a omului de știință sau a învățatului post-medieval, ce se baza pe metode experimentale sau filologice și nu se supunea nici unei „autorități", poate fi comparată cu independența cu care artistul post-medieval face alegerea — și odată făcută, aderă sistematic la „punctul său de vedere" perspectivist. Nu este o întîmplare că perioada actuală care în domeniul artei se opune perspectivei focalizate cu mai multă îndîrjire decît oricărei alte metode (chiar și acolo unde este utilizată nematematic, ca de pildă în impresionism) pune sub semnul întrebării valoarea științelor „exacte" și a „erudiției" raționaliste — două forme de cunoaștere intelectuală analoage unei forme perspectiviste de percepere artistică. [Această notă a fost scrisă la momentul de maximă înflorire a expresionismului și anti-intelectualismului german]

[117] Lange și Fuhse, *op. cit.*, p. 319, rîndul 14.

Scanned with CamScanner

timpurii față de Antichitatea clasică a fost dominată de două impulsuri antitetice: dorind să o reînvie ei au fost obligați s-o depășească. Nu există nici un dubiu că n-au avut egal în privința entuziasmului față de o *antichità* pe care o aclamau nu numai ca pe o moștenire a unui trecut glorios ci și ca pe un mijloc de a realiza un viitor glorios; este semnificativ faptul că marii maeștrii ai primei generații — Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia — s-au străduit să emuleze formele clasice chiar și dacă materialul tematic era încă predominant creștin. Totuși, *Quattrocento*-ul nu se arăta de loc nereceptiv față de aspirațiile și realizările Nordului. Așa precum sculptorii nordici picturalizau relieful transformîndu-l cumva într-un decor de teatru, tot astfel Ghiberti și Donatello îl picturalizau supunîndu-l regulilor perspectivei. Iar pictorii și gravorii italieni au ajuns să fie dependenți de acei „flemingi" (care, din punctul lor de vedere îi includeau și pe germani) în asemenea măsură încît, în domeniul artelor, se poate spune că de-a lungul secolului al cincisprezecelea balanța schimburilor se înclina în mod covîrșitor în favoarea Nordului.[118] Același Pollaiuolo, care repeta neobosit „formulele patosului" clasic, picta peisaje *alla fiamminga* și își înveșmînta David-ul într-un costum modern redînd blana și catifeaua cu interesul și atenția unui olandez; de cele mai multe ori se aspiră spre o îmbinare a „idealismului" clasicizant cu „realismul" nordic în unul și același tablou.[119] Arta italiană a Renașterii reprezintă deci o îngemănare a două tendințe antitetice. În secolul al cincisprezecelea aceste două tendințe au coexistat, s-ar putea spune, dar adesea nu au fost puse de acord decît printr-un compromis; la începutul *Cinquecento*-ului ele au fost armonizate într-un mariaj precar;[120] dar acest mariaj avea

---

[118] Pentru evaluarea pozitivă a picturii olandeze în *Quattrocento*-ul italian, vezi Schlosser, *Kunstliteratur*, p. 95 și urm.; Warburg, *op. cit.*, I, pp. 177—216.

[119] Vezi, de pildă, Warburg, „Francesco Sassettis letztwillige Verfügung", *op. cit.*, I, p. 127 și urm.

[120] Vezi, de pildă *Eliberarea Sf. Petru* și *Expulzarea lui Heliodorus* de Rafael.

Scanned with CamScanner

să se destrame în secolul al șaptesprezecelea. Punctele terminus ale dezvoltării începute în *Quattrocento* sînt marcate, pe de o parte de urmașii „realistului" „non-intelectual și non-inventiv", Caravaggio,[121] iar pe de altă parte de Clasicism.[122]

Datorită acestui dualism inerent, arta italiană a *Quattrocento*-ului avea acum autoritatea „să medieze" cumva între experiența estetică a Nordului și Antichitate. Ea transpunea și nu putea să nu transpună, limbajul artei clasice într-un idiom pe care Nordul îl putea înțelege: redările renascentiste ale statuilor clasice nu sînt atît copii cît reinterpretări — reinterpretări care pe de o parte păstrează caracterul „ideal" al prototipurilor, iar pe de alta îl modifică în spiritul unui oarecare realism. Chiar și în cazurile în care sîntem confruntați cu o redare pur arheologică — cum am spune noi „documentară" — a unei lucrări anume de artă statuară clasică (în opoziție cu invențiile sau studiile libere după modelele ce pozează în manieră clasică), putem remarca o schimbare fundamentală. Postura și expresia sînt modificate potrivit gustului perioadei și chiar al artistului individual.[123] Jocul mușchilor este redat în detaliu pe baza experienței cîștigate în urma desenului după natură sau în urma studiilor anatomice. Suprafața de netezimea marmurei este însuflețită prin metode colo-

---

[121] Potrivit unei remarci făcute de Bernini (R. F. Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernin...*, E. Lalanne, ed., 1885, Paris, p. 190).

[122] Teoreticienii Renașterii, scriind într-o perioadă capabilă încă, sau văzînd cel puțin dorința, de a armoniza aceste tendințe antitetice, au considerat veridicitatea ca fiind compatibilă, și chiar sinonimă cu devoțiunea față de *maniera antică*. Teoreticienii secolului al șaptesprezecelea, devenind conștienți de un conflict între sculptural și pictural, între universal și particular, nu mai puteau ignora faptul că imitarea Antichității și imitarea realității erau principii contradictorii; Bernini (*ibid.*, p. 185) le interzice formal începătorilor să lucreze după modele vii deoarece prin comparație cu Antichitatea, realitatea este „slabă și pipernicită".

[123] Vezi F. Wichert, *Darstellung und Wirklichkeit*, 1907, *passim*.

Scanned with CamScanner

ristice şi picturale. Părul pare să fluture sau să se onduleze; pielea pare să respire; irisul şi pupila reapar în toate reprezentările ochilor.

Sub o asemenea formă — şi numai sub o asemenea formă — Antichitatea putea deveni accesibilă Nordului în chip de experienţă estetică : atîta vreme cît însăşi arta Nordului nu era încă pregătită să privească monumentele clasice cu ochii Renaşterii, le putea înţelege numai printr-o transformare italienizată. Pornind de la o tradiţie în care se şi făcuseră simţite elementele italo-clasice spre Antichitatea originală — sau, de la o tradiţie în care nu pătrunseseră îndeajuns asemenea elemente spre ceea ce poate fi numită Antichitatea *Quattrocento*-ului, iată unicele două direcţii spre care putea să înainteze Nordul. Şi aceasta ne dovedeşte că Dürer, primul care a croit drumul spre Antichitate, nu ajunsese încă în situaţia de a purcede de-a-lungul lui. Dacă se poate vreodată afirma că o mare mişcare artistică este opera unui individ, atunci Renaşterea nordică a fost opera lui Albrecht Dürer. Michael Pacher fusese capabil să adopte o serie de realizări importante ale *Quattrocento*-ului italian; dar numai Dürer a putut să perceapă Antichitatea traversînd *Quattrocento*-ul italian. El a fost acela care a transmis artei nordice o sensibilitate faţă de frumuseţea clasică şi patosul clasic, faţă de vigoarea şi de claritatea clasică.[124] Şi dacă acel biet ilustrator al lui Apianus, străduindu-se să reprezinte sculpturile clasice într-un stil deosebit de frumos, păstrînd totodată aparenţa autenticului, n-a putut găsi o soluţie mai bună decît aceea de a recurge la desenele şi gravurile lui Dürer, acţiunea sa stă mărturie faptului că toţi artiştii nordici de la începutul secolului al

---

[124] Nu istoricul are calitatea să decidă dacă reformînd astfel arta germană Dürer i-a „otrăvit rădăcinile". Cel care deplînge faptul că Dürer a infuzionat arta Nordului cu a sa *antiktsche Art* sau că Rubens a fost influenţat de Michelangelo şi Tiţian, este tot atît de naiv şi dogmatic — în sens invers doar, s-ar putea spune — ca şi criticii aceia raţionalişti din vechime care nu-i puteau ierta lui Rembrandt faptul că *nu* se dusese în Italia. [Trebuie din nou avut în vedere faptul că acest eseu a fost scris în jurul anului 1920].

Scanned with CamScanner

șaisprezecelea — și pe lîngă el un Beham sau chiar un Burgkmair [125] — au fost obligați să recurgă la Dürer cam în aceiași măsură în care Dürer s-a văzut nevoit să recurgă la Pollaiuolo și Mantegna. Reținem modul în care „antikische Art" a sa a cunoscut o răspîndire nu numai în întreaga Germanie, ci și în Țările de Jos. O serie de studii recente au arătat, de pildă, că Jan Gossart, renumit a fi fost primul „romanist" flamand, i-a fost de fapt îndatorat lui Dürer pentru a-l fi introdus în „lumea formei Sudului".[126]

Urmașii lui Dürer au putut aborda direct Antichitatea pentru că ei erau deja artiști renascentiști ; Dürer unul n-a putut-o face, însă, pentru că a trebuit să inițieze el însuși mișcarea renascentistă. Martin van Heemskerck sau Marten de Vos înfruntau lumea clasică, dacă ne putem exprima astfel, în postura romanilor. Antichitatea autentică îi rămînea inaccesibilă lui Dürer pentru că el a trebuit mai întîi să absoarbă Antichitatea italienizată. Asemenea epigoni puteau porni de la Dürer ; Dürer însuși a trebuit să pornească de la Michael Wolgemut și Martin Schongauer ; și de la ei nu ducea nici un drum direct spre Antichitate. Să nu uităm că Dürer, în ciuda „nostalgiei sale după soare", a fost, și în multe privințe a ră-

---

[125] Potrivit lui Hauttmann (*op. cit.*, p. 49) *Sf. Sebastian* al lui Hans Burgkmair, din 1505 (Nürnberg, Germanisches Museum) derivă și el din *Mercur din Augsburg*. Oricum, chiar și dacă acest fapt ar fi fost posibil din punct de vedere practic, Burgkmair a preferat îndrumarea lui Dürer celei a Antichității: în privința poziției picioarelor, unghiului în care este întors capul, și modelării pronunțate (vezi mai cu seamă mușchii piciorului) Sf. Sebastian al său derivă clar din Adam-ul lui Dürer (așa cum a remarcat deja H. A. Schmid în Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, V, p. 253). Punînd alături fotografii ale lui Sebastian, Adam și Mercur (în original, bineînțeles, nu în varianta lui Apianus) faptele vorbesc de la sine.

[126] F. Winkler, „Die Anfänge Jan Gossarts", *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlung*, XLII, 1921, p. 5 și urm. S-ar putea stabili chiar un itinerar real al influenței Antichității în perioada Renașterii: Italienii o transpun din latină și greacă în italiană, Dürer din italiană în germană, Gossart din germană în olandeză.

Scanned with CamScanner

mas, un artist nordic al perioadei gotice tîrzii. Darul său deosebit pentru forma plastică era egalat de o percepere tot atît de rară a picturalului, de preocuparea sa accentuată față de proporție și claritate, frumusețe și „corectitudine", de un impuls tot atît de puternic față de subiectiv și irațional, față de realismul microscopic și fantasmatic. E drept că Dürer a fost primul nordic care a produs nuduri „corecte" și proporționate științific; dar el a fost și primul care a produs peisaje autentice. Nu este numai autorul *Căderii în păcat* și al lui *Hercule* ci și al *Brazdei de iarbă* — și al *Apocalipsei*. Nici cînd atinsese deplina maturitate, Dürer nu avea să devină un artist pur renascentist,[127] și cît de departe a fost de un artist pur renascentist în tinerețe se vede din modul în care și-a păstrat independența ca peisagist chiar și atunci cînd a copiat direct picturi sau gravuri italiene ;[128] și chiar și mai mult, prin modul în care a exploatat ale sale *antikische* studii în lucrări destinate publicării cum ar fi gravurile sau xilogravurile. Forma statuară a lui *Apollo Belvedere* a fost fie expusă în „lumina contradictorie" a unui cer nocturn ce reflecta strălucirile crude intermitente ale unui disc solar, fie scoasă în evidență de semiobscuritatea unei păduri.[129] Și acolo unde au fost folosite posturile și gesturile clasice fără o schimbare deplină a formei, ele au fost investite cu un conținut total diferit. Frumusețea păgînă a lui *Apollo Belvedere* a fost fie ridicată în sferele religiei creștine, fie coborîtă, cum s-ar spune, la nivelul vieții de zi cu zi. Poza sa a fost folosită, după cum ne amintim, atît pentru Adam, în *Căderea în păcat* (Fig. 80), și pentru Christ înviat din morți (Fig. 81), cît și pentru un *Port drapel* (gravura B. 45), unde pasul său olimpian, atenuat pînă la o demnitate supranaturală, în *Învierea din morți* este investit cu forța unei acțiuni fizice pline de vigoare.

---

[127] Să comparăm, de pildă, *Melancolia I* a sa cu aceea a lui Hans Sebald Beham (gravura B. 144).

[128] Vezi mai sus, p. 310

[129] Vezi, pe de o parte, desenul L. 233 (Fig. 76); pe de alta, gravura *Căderea în păcat* (Fig. 80).

Scanned with CamScanner

Remarci analoage pot fi făcute în privinţa modului în care Dürer foloseşte „motivul patosului" exemplificat de Orfeu murind. Ne-am aştepta să reapară în acelaşi context pentru care a fost inventat, în scene de violenţă şi moarte, unde victima, frumoasă chiar *in extremis*, încearcă să se apere. Totuşi, nu aşa stau lucrurile. Acolo unde mor într-adevăr oameni — în *Uciderea lui Abel* sau în cataclismul *Apocalipsei* — Dürer recurge la posturi foarte diferite, contorsionate şi terifiante sau împăcate şi pline de devoţiune, dar nu „frumoase". În seria *Apocalipsei* imaginea lui Orfeu apare o singură dată, la un personaj drapat fantastic, atît de mic încît a fost trecut cu vederea de majoritatea observatorilor (inclusiv de către autorul acestor rînduri) pînă în 1927, personaj care reprezintă nu atît un muribund cît unul dintre acei oameni care „s-au ascuns în peşteri şi în stîncile munţilor" (*Apocalipsa Sf. Ioan Teologul* 6 : 15).[130] [Mai tîrziu — cînd *Apollo Belvedere* a fost preschimbat în Christ înviat din morţi — Orfeu murind a fost transformat într-un Christ purtînd crucea (gravură în lemn B. 10)]. Într-unul din cazuri, însă, Dürer a mers atît de departe încît a răsturnat complet semnificaţia originală a personajului: în desenul cunoscut sub numele de *Madona înconurată de o mulţime de animale* [131] unul din „Păstorii de pe cîmp" cople-

---

[130] „Personajele patetice" clasice mai pot fi şi acum caracterizate făcînd apel la cuvintele lui Lessing (*Laokoon*, Cap. II): „Es gibt Leidenschaften, und Grade von Leidenschaften, die sich im Gesichte durch die hässlichste Verzerrung äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben können, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schönheit fähig sind" („Există emoţii şi grade de emoţii ce se exprimă prin cele mai respingătoare contorsiuni ale chipului, şi îi impun întregului trup poziţii atît de violente încît se pierd liniile frumoase prin care poate fi redat într-o atitudine mai calmă. Artiştii antici sau se fereau total de a reprezenta asemenea emoţii, sau le atenuau intensitatea astfel încît să le mai poată reda cu o oarecare frumuseţe").

[131] Desenul L. 460.

Scanned with CamScanner

şit de o extatică uimire, cade în genunchi ridicîndu-şi braţele ca şi cînd s-ar proteja de strălucirea celestă a îngerilor, întocmai lui Orfeu, care, doborît fiind de menade, încearcă în zadar să se apere de loviturile lor mortale.[132]

Pentru a încheia: nu există nici măcar un singur caz în care să se poată dovedi că Dürer ar fi făcut un desen direct după o piesă antică, în Germania, Veneţia sau Bologna.[133] El a găsit Antichitatea numai acolo unde — potrivit confesiunii sale de o mare sinceritate — ea fusese reînviată de generaţii:[134] în arta *Quattrocento*-ului italian, unde l-a confruntat într-o formă modificată potrivit standardelor contemporane, şi tocmai din această pricină, pe deplin accesibilă înţelegerii sale. Dacă ar fi să ne exprimăm printr-o comparaţie : el a avut faţă de arta clasică aceeaşi atitudine pe care ar avea-o un mare poet, care nu ştie greaca veche, faţă de operele lui Sofocle. Şi poetul se va vedea obligat să se bazeze pe o traducere; dar aceasta nu-l va împiedica să surprindă înţelesul adînc al lui Sofocle mai deplin decît se arată a fi în stare traducătorul.

---

[132] Cîinele ciobănesc derivă la rîndul său dintr-o compoziţie de mari proporţii, şi anume, *Sf. Eustaţiu* (gravura B. 57), sau mai precis, din desenul pregătitor folosit pentru această gravură.

[133] Cazul celor trei capete de leu din desenul Europei L. 456 (excepţional în sine de vreme ce sîntem mai cu seamă preocupaţi de personajele umane) este cel puţin dubios. Rămîne o problemă deschisă dacă sînt copiate după vreo sculptură (vezi pe de o parte H. David, *Die Darstellung des Löwen bei Albrecht Dürer*, Diss. Halle, 1909, p. 28 şi urm.; pe de altă parte, S. Killerman, *Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, 1910, p. 73). Dar chiar şi în ipoteza că Dürer ar fi copiat într-adevăr o sculptură, modelul său nu mai poate fi determinat şi nu a fost în mod obligatoriu o lucrare clasică. *Leoncini* la care se fac adesea referiri în bibliografia recentă trebuie scoşi din discuţie ca fiind lucrări din secolul al optsprezecelea (Ephrussi, *op. cit.*, p. 122). Încercarea lui O. Hagen de a lega pe Sf. Sebastian al lui Dürer (gravura B. 55) de un Marsyas roman („War Dürer in Rom?", *Zeitschrift für bildende Kunst*, LII, 1917, p. 255 şi urm.) aproape nu merită atenţie, mai cu seamă că nu există nici o mărturie care să dovedească faptul că Dürer ar fi vizitat vreodată Roma.

[134] Lange şi Fuhse, *op. cit.*, p. 181, rîndul 25.

Scanned with CamScanner

Ilustraţiile la volumul „Inscriptiones" de Apianus şi relaţia lor cu Dürer

Aşa cum s-a semnalat de la bun început, orice cercetare privind evoluţia „grupului Apollo" al lui Dürer ar trebui să pornească de la „*AEsculapius*" sau „*Apollo medicus*" (desenul L. 181, Fig. 75 în vol. nostru) şi de la *Sol* (desenul L. 233, Fig. 76 în vol. nostru), ambele putînd fi datate 1500/1501. În încercarea sa de a deriva întreaga serie din *Mercur din Augsburg* (Fig. 71) Hauttmann porneşte de la Adam-ul din 1504 (Fig. 80) Nici măcar în condiţiile acestea nu ar fi ajuns însă la o asemena teorie, dacă ar fi comparat personajele lui Dürer cu originalul clasic (Fig. 71) mai degrabă decît cu xilogravura care-şi propunea să-l redea, aflată în volumul lui Apianus *Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis* din 1534 (Fig. 74). În această gravură în lemn mesagerul zeilor aduce izbitor cu Adam-ul lui Dürer. La ambele personaje piciorul stîng (cel relaxat) se mişcă vizibil lateral şi înapoi; conturul umărului drept coboară într-o curbă elegantă; braţul stîng este ridicat la înălţimea umărului şi înclinat vizibil înainte de la încheietura mîinii în cazul lui Mercur ţinînd caduceul iar în cazul lui Adam o ramură de frasin de munte.

Scanned with CamScanner

Toate aceste asemănări există, totuşi, numai între gravura lui Dürer şi gravura în lemn a lui Apianus şi nu între gravura lui Dürer şi sculptura din Augsburg. La cea din urmă postura personajului este total diferită: mîna dreaptă nu este nici ridicată, nici înclinată vizibil de la încheietură ci uşor coborîtă, ţinînd strîns caduceul, nu la mijloc ci de capătul de jos aşa cum se întîmplă în toate monumentele romane similare. Posibilitatea ca gravura lui Dürer, datată 1504 să fi fost influenţată de gravura în lemn a lui Apianus, publicată în 1534, este evident exclusă. Hauttmann totuşi i le atribuie pe amîndouă lui Dürer: potrivit opiniei sale, Dürer însuşi făcuse un desen al lui *Mercur din Augsburg* — un desen folosit ulterior atît pentru Adam din propria sa gravură cît şi pentru Mercur din gravura în lemn a lui Apianus. Hauttmann presupune că în acest desen ipotetic Dürer ar fi remodelat postura şi conturul personajului iar în privinţa braţului stîng ar fi fost atît de nelămurit încît a interpretat „porţiunea de mantie ce atîrna între braţ şi trup drept un braţ coborît şi îndoit", considerînd în mod eronat că „marginea angulară ar fi cotul". Ni se cere să credem că acesta ar fi motivul care l-a obligat să ridice şi să răsucească mîna stîngă şi că în urma unei atari serii de erori rezultat Adam-ul reprezentat în gravura din 1504.

Trebuie să spunem de la bun început că nu este o idee prea fericită să explici un motiv neobişnuit, şi care intrigă într-o oarecare măsură, printr-un prototip în care nu apare acest motiv. Dar, chiar şi fără a ţine cont de aceasta, ipoteza lui Hauttmann ar complica mai mult lucrurile în loc să ofere un răspuns la întrebare. În opinia sa, Dürer era familiarizat cu adevărata poziţie a braţului stîng din relieful de la Augsburg atunci cînd a pictat panoul de altar Paumgärtner, unde braţul Sfîntului Gheorghe este mai degrabă coborît decît ridicat. Gravura lui Dürer din 1504 ar fi astfel bazată pe o eroare de interpretare ce fusese evitată într-o pictură de prin 1502. Să spunem că Dürer ca arheolog ar fi putut ezita între cele două interpretări; ca artist însă el ar fi avut deplină

Scanned with CamScanner

libertate de alegere. Ce l-ar fi putut constrînge să se decidă în favoarea variantei Apianus, care, aplicată la Adam, avea să producă, cu înseşi cuvintele lui Hauttmann, un rezultat atît de „nefiresc" şi de „forţat" ?

În realitate, poziţia braţului drept al lui Adam — care corespunde, bineînţeles, celui stîng în toate desenele preliminare — poate fi explicată de istoria intrinsecă a gravurii înseşi. Ea s-a dezvoltat, ne amintim, din desenul „Sol" L. 233 (Fig. 76), care anticipează rezultatul final chiar şi în privinţa luminii. Cînd Dürer s-a decis să aşeze alături „bărbatul ideal" de „femeia ideală" într-o reprezentare a *Căderii în păcat*, a fost firesc ca el să vrea ca personajul lui Adam să reţină mişcarea frumos ritmată ce fusese prefigurată în *Apollo Belvedere* — braţul din dreptul piciorului de sprijin, coborît; braţul din dreptul piciorului relaxat, ridicat — şi să păstreze, pe cît posibil, frontalitatea cerută de un specimen paradigmatic în privinţa proporţiilor umane În două desene intermediare (L. 475 şi L. 173, ultimul datat 1504 şi precedînd direct gravura) postura este stabilită sub forma ei finală. În aceste două desene antebraţele lui Adam sînt indicate numai prin contur, dar este evident că Dürer, la acest punct, fusese deja obligat să introducă un al doilea pom (al doilea, însemnînd încă un pom pe lîngă Pomul Cunoaşterii ce îl desparte pe Adam de Eva) : de vreme ce una din mîinile lui Adam trebuie să fie ridicată dar nu mai putea ţine ceva (ca în cazul desenelor lui „Sol" şi „Aesculapius"), trebuia să se sprijine de ceva,[135] şi acest ceva nu putea fi decît ramura unui copac.

Este drept că, aşa cum prezintă lucrurile Hauttmann, poziţia braţului drept al lui Adam nu a fost „născocită aşa încît să se poată sprijini de ramură"; dar de aici nu decurge faptul că a fost dedusă, printr-o interpretare eronată, din *Mercur din Augsburg*. Mai degrabă ramura — sau, mai

[135] După o serie de ezitări, Dürer a hotărît să nu mai pună nimic în mîna coborîtă a lui Adam.

bine spus, întreg copacul — a fost născocit pentru a motiva poziţia cerută de braţul drept al lui Adam.[136] [Şi aş mai putea afirma că Dürer a avut grijă să justifice adăugarea celui de al doilea pom pe temeiuri iconografice (fapt necunoscut mie atunci cînd am publicat prima oară studiul acesta): caracterizîndu-l prin contrast cu smochinul din centru, ca fiind un frasin de munte, el l-a definit drept Pomul Vieţii ca opus Pomului Cunoaşterii — Pomul Vieţii de care „Adam se sprijină" atîta vreme cît este încă liber să nu accepte fructul fatal] [137]

Atunci, cum ne explicăm oare similitudinea existentă de fapt între gravura lui Dürer şi gravura în lemn a lui Apianus? După părerea mea nu prin

---

[136] Această poziţie a fost studiată în desenul L. 234, făcut după un model ce ţinea un băţ. Ce l-a determinat pe Hauttmann să considere acest băţ drept un argument în favoarea faptului că Dürer era familiarizat cu opera *Mercur din Augsburg* este greu de înţeles. Băţul este o vergea obişnuită din atelier (Vezi, de pildă, propriile desene ale lui Dürer în „Dresdner Skizzenbuch", Bruck, *op. cit.*, Pl. 11, 12) care nu are nici o legătură cu caduceul lui Mercur.

[137] [Frasinul era venerat cu deosebire (sau, aşa cum se întîmplă adeseori în cazuri comparabile, era privit cu o teamă plină de superstiţie) în Evul Mediu nordic — poate pentru că mai dăinuia o vagă amintire, potrivit poemului epic *Edda* că primul bărbat fusese făcut dintr-un frasin şi prima femeie dintr-un ulm] Noţiunile iconografice ale lui Hauttmann sînt — regret că trebuie s-o afirm — chiar şi mai greu de susţinut decît argumentele sale stilistice. Presupunînd că animalul cu coarne din spatele Adam-ului lui Dürer ar fi o căprioară, el propune să-l lege de capra lui Mercur: de vreme ce aceasta din urmă, potrivit lui Horapollo şi altora, simbolizează vigoarea bărbătească procreatoare, căprioara avînd conotaţii similare, „*salacitas* era un numitor comun" între Adam şi Mercur. În primul rînd, însă, animalul din gravura lui Dürer nu este o căprioară ci un elan, renumit pentru o apatie morocănoasă mai degrabă decît pentru bravură sexuală (vezi H. David, „Zwei neue Dürer-Zeichnungen", *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXIII, 1912, p. 23 şi urm.) În al doilea rînd, întîmplarea face să ştim că înşişi experţii din Augsburg au interpretat greşit capra ce se odihneşte la picioarele lui Mercur al lor drept un „bou sau taur" (vezi mai sus, p. 343) [Pentru ceea ce ar părea să fie adevărata semnificaţie a animalelor din *Căderea în păcat* a lui Dürer, vezi Panofsky, *Albrecht Dürer*, I, p. 85; II p. 21 No. 108].

Scanned with CamScanner

presupunerea că Dürer şi-a modelat Adam-ul după tiparul lui *Mercur din Augsburg*, ci prin aceea că ilustratorul volumului lui Apianus l-a re-modelat pe *Mercur din Augsburg* după tiparul Adam-ului lui Dürer.

După cum bine se ştie, volumul *Inscriptiones* al lui Apianus se bazează în mare măsură pe materialul compilat de umaniştii generaţei precedente — Choler, Pirckheimer, Peutinger, Celtes, Huttich — şi, în parte, publicat în volum mai înainte; monumentele diocezei din Augsburg fuseseră publicate de Peutinger, cele ale diocezei din Mainz de Huttich.[138] Funcţia lui Apianus a fost, deci, cumva similară celei de îngrijitor de ediţie; iar gravorul în lemn la serviciile căruia a recurs pentru ilustraţii, în loc să facă desene după monumentele originale, a trebuit doar să revizuiască materialul ilustrativ deja existent. Afară, poate, de cazul unor *objets' d'art* mici şi uşor transportabile, el nu a lucrat de loc după originale; tot ce a trebuit să facă s-a limitat la a ameliora xilogravurile stîngace găsite în publicaţiile lui Huttich şi Peutinger şi la a redesena schiţele şi mai stîngace nepublicate pînă atunci, ce fuseseră oferite de cărturarii intineranţi. Pentru a realiza această perfecţionare — şi în acelaşi timp o mai mare uniformitate de stil [139] — xilogravorul a recurs la Dürer, nu numai în privinţa procedeelor pur grafice cum ar fi sistemul de haşurări, sau tratarea părului şi a drapajului, ci şi în privinţa posturilor, gesturilor şi anatomiei. El a căutat în mod sistematic desene şi stampe de Dürer care puteau fi folosite pentru a „moderniza" aceste ilustraţii.

---

[138] *Inscriptiones vetustae Romanae, et eorum fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi cura et diligentia Chuonradi Peutingeri... antea impressae nunc denuo revisae*, Mainz (Schöffer), 1520 (combinat cu Huttichius: *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*). Prima ediţie a lucrării lui Peutinger (publicată în 1506 de către Ratdolt în Augsburg) nu este ilustrată.

[139] Celelalte diferenţe stilistice din xilogravuri nu sînt, după părerea mea, datorate unei pluralităţi de desenatori; ele se pot explica prin caracterul eterogen al materialului aflat la dispoziţie.

Scanned with CamScanner

La pagina 451, de pildă, există o gravură în lemn care își propune să ilustreze o camee antică descoperită pare-se de Conrad Celtes; unul dintre personaje, însă, este pur și simplu duplicat într-una din xilogravurile lui Dürer din *Libri amorum* de Celtes. Și de vreme ce această carte a fost publicată în 1502, cînd, potrivit textului cameea nu avea să fie descoperită decît în 1504, maestrul lui Apianus a împrumutat probabil personajul din gravura în lemn din *Libri amorum* pentru a-și îmbunătăți modelul direct — o schiță făcută probabil de cel care descoperise cameea — conform standardelor din 1534.

Aceiași procedură poate fi remarcată și în cazul așa-numitului *Atlet din Helenenberg*, păstrat acum la Muzeul din Viena, descoperit în 1502 și achiziționat de Cardinalul Lang, Arhiepiscop de Salzburg (Fig. 86). Gravura în lemn din volumul lui Apianus *Inscriptiones* (Fig. 87 în vol. nostru) este o perfectă imagine în oglindă a unui desen aparținînd lui Dürer (L. 351, Fig. 85 în vol. nostru),[140] cu excepția inscripției, a atributelor și a poziției diferite a brațului ridicat. Personajul construit de Dürer, o prezență specifică pentru „grupul Apollo", n-ar fi putut fi niciodată copiat după bronzul original. Nu putem decît presupune că xilogravorul, trebuind să lucreze după o schiță nesatisfăcătoare a recurs la desenul lui Dürer care într-un mod sau altul — poate din patrimoniul lui Prickenheimer — ajunsese în posesiunea lui Apianus și părea potrivit pentru că reprezenta un nud cu aspect clasic. Copistul se dă de gol prin reprezentarea stîngace a baltagului, plasat în mîna stîngă a statuii, și mai cu seamă, prin modificările greoaie ale brațului drept, care, pentru a corespunde măcar în parte originalului, trebuia redat întins și nu purtînd o ghioagă. Făcînd această modificare xilogravorul a neglijat să opereze un racursiu adecvat al antebrațului care astfel apare mult prea lung în relație cu humerusul; se pare că el l-a împrumu-

---

[140] Th. Frimmel, „Dürer und die Ephebenfigur vom Helenberge", *Blätter für Gemäldekunde*, II, 1905, p. 51 și urm.

Scanned with CamScanner

tat, fără modificările de rigoare, din lucrarea lui Dürer *Tratat asupra proporţiilor umane.*[141]

În cazul de faţă însuşi Hauttmann a înţeles foarte judicios situaţia: „... comparînd desenul L. 351", spune el, „cu *Atletul din Helenenburg* aşa cum este reprodus în Apianus, recunoaştem mai degrabă stilizările dürereşti ale xilogravurii, fără a ne simţi obligaţi să postulăm o influenţă a statuii asupra lui Dürer". Oricum, constatarea este valabilă nu numai în privinţa acestei anume xilogravuri, ci în privinţa tuturor ilustraţiilor „dürereşti" din volumul *Inscriptiones;* şi este cu deosebire valabilă în privinţa gravurii în lemn reprezentînd-ul pe *Mercur din Augsburg* în relaţia sa cu Adam-ul lui Dürer.

Faptul se poate demonstra comparînd xilogravura din volumul lui Apianus *Inscriptiones* din 1534 (Fig. 74) cu aceea din volumul lui Peutinger *Inscriptiones* din 1520[142] (Fig. 73). Potrivit lui Hauttmann, ambele sînt bazate pe acelaşi model — în opinia sa, un desen de Dürer — care fusese deformat în xilogravura anterioară, dar realizat cu mai multă artă în cea ulterioară. Această părere este, totuşi, nerezonabilă. Nu este exclus ca două gravuri bazate pe acelaşi desen, şi adesea chiar aşa stau lucrurile în realitate, să se deosebească în mod evident una de alta; deosebirile însă sînt întotdeauna uniforme în întreaga gravură. Aici, dimpotrivă, ne confruntăm cu o distincţie netă. În privinţa posturii, a modelării torsului şi picioarelor, cele două versiuni diferă prea mult ca să mai poată fi numite două redări ale uneia şi aceluiaşi obiect. În înclinarea capului, trăsăturile feţei, pieptănătură, caduceu, şi coiful înaripat,[143] ele se

---

[141] Vezi, de pildă, Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nüremberg, 1528, fols. H. IV sau G. V. b.

[142] Peutinger, *op. cit.*, fol. B.I.

[143] Vezi, prin contrast, un alt Mercur, păstrat la Roma şi reprodus în Apianus, *op. cit.*, p. 230. Cele două gravuri în lemn reprezentînd pe *Mercur din Augsburg* coincid în a reda piciorul stîng din faţă al caprei dintr-o poziţie frontală; în original ca şi în gravurile ulterioare în volumul lui Marx Welser, *Mommenta* (Fig. 72 în vol. nostru) acesta apare în racursiu.

Scanned with CamScanner

află totuşi într-un acord perfect. De aici trebuie să tragem concluzia că xilogravura din 1534 nu poate în nici într-un caz să aibă la bază acelaşi desen cu aceea din 1520; ea presupune un nou desen, produs *ad hoc*, în care motive găsite în xilogravura din 1520 au fost combinate cu altele, oferite de o a doua sursă. Şi această a doua sursă a fost lucrarea lui Dürer *Căderea în păcat*.

Aşa cum apare în xilogravura din 1520, Mercur nu are nimic comun cu Adam-ul lui Dürer, tocmai pentru că această gravură în lemn, în ciuda stîngăciei ei, este de fapt mai aproape de original decît cea din 1534 Ea reţine postura calmă şi întrucîtva leneşă a personajului roman, umerii colţuroşi (ce ne reamintesc expresia lui Pliniu *figura quadrata*) şi mai cu seamă, modelarea sa nu foarte decisă. Pe cînd xilogravura din 1534, asemeni *Căderii în păcat* a lui Dürer are muşchii concentraţi în convexităţi bine definite şi ferme, xilogravura din 1520 are suprafeţe nediferenţiate şi întrucîtva unificate. Maestrul la care a recurs Apianus a fost acela care l-a asimilat pe Mercur Adam-ului lui Dürer *ex post facto*, dacă ne putem exprima astfel: el a pus în contrast un picior vertical pe care se sprijină personajul cu un picior relaxat ce păşeşte atît lateral cît şi înapoi (în timp ce picioarele din xilogravura din 1520 sînt redate aproape paralel, coapsa curbîndu-se în afară, iar labele enorme fiind aşezate aproximativ pe acelaşi plan); tot el a subţiat şi a rigidizat proporţiile;[144] a dat formă articulată şi curbată conturului care subliniază contrastul dintre pulpă şi genunchi, antebraţ şi cot; a desenat piciorul în racursiu exact aşa cum apare în gravura lui Dürer şi a încercat chiar să imite lumina aparte realizată de Dürer, umbrind puternic partea dreaptă a personajului, aruncînd totuşi o umbră asupra porţiunii inferioare a piciorului stîng.

---

[144] Cu excepţia faptului că aripile capului au fost redesenate astfel încît să se armonizeze cu poziţia acestuia în loc să apară simetric, la o privire din faţă. Celelalte două atribute sînt doar parţial îmbunătăţite în privinţa desenului şi a proporţiilor.

Scanned with CamScanner

Deducţia logică este că Dürer nu poartă răspunderea niciuneia din cele două xilogravuri reprezentîndu-l pe Mercur. Gravura în lemn din 1520 nu-i poate fi atribuită pentru că nu are absolut nimic comun cu stilul său; xilogravura din 1534 nu-i poate fi atribuită pentru că porţiuni apreciabile din ea sînt preluate mecanic din cealaltă gravură în lemn, anterioară.[145] Pe scurt, Mercur din 1534 este o pastişă a lui Mercur din 1520 şi a lui Adam aparţinînd lui Dürer,[146] şi se poate chiar vedea unde au fost însăilate fragmentele acestei cîrpăceli: la gît, unde muşchiul cervical, copiat după gravura lui Dürer, nu se îmbină cum trebuie cu capul, preluat de la gravura în lemn anterioară.

Învăţătura pe care trebuie s-o tragem din această discuţie oarecum plicticoasă nu este numai că Dürer nu era direct implicat în preocupările colecţionarilor de antichităţi care s-au materializat în final prin publicarea volumului lui Apianus *Inscriptiones*, ci mai cu seamă şi a faptului că nu a fost răspunzător de interpretarea eronată a braţului stîng al lui *Mercur din Augsburg;*[147] ea ne per-

---

[145] Faptul că ilustratorul lui Apianus a lucrat după publicaţia tipărită a lui Huttich şi Peutinger şi nu, aşa cum s-ar presupune, după desenele pregătitoare, reiese evident din aceea că uneori nu s-a mai ostenit să răstoarne modelele, aşa încît gravurile sale în lemn prezintă obiectul văzut ca în oglindă; vezi, de pildă, aşa numita *Ghindă* (Huttich, fol. C I = Apianus, p. 474) şi piatra tombală a lui Curio Sabinus (Huttich, fol. D IV v. = Apianus, p. 482).

[146] Merită semnalat faptul că meşterul lui Apianus a recurs la Adam-ul lui Dürer în cel puţin două alte cazuri: Neptun, p. 456 şi un alt Mercur, p. 464.

[147] Artistul care poartă răspunderea acestei interpretări eronate a fost ilustratorul volumului lui Peutinger *Inscriptiones* din 1520. Se presupune că ar fi activat la Mayence şi că s-ar fi inspirat dintr-o schiţă ce i-a parvenit din Augsburg şi ca atare i se poate trece cu vederea reconstruirea braţului drept al lui *Mercur* în maniera unei poze extrem de comune în imaginile clasice (şi ulterioare); de fapt este foarte posibil să se fi ghidat după un monument roman, păstrat în acea vreme la Mayence, pe care el însuşi îl desenase pentru publicaţia lui Huttich: piatra tombală a unui soldat pe nume Attio (Huttich, *op. cit.*, fol. B II, repetată în Apianus *op. cit.*, p. 470). Piatra tombală nu mai există

Scanned with CamScanner

mite de asemeni să vedem, ca printr-o străfulgerare, cum priveau contemporanii săi din Nord ceea ce este denumit interesul lui Dürer pentru *antikische Art*. [Atunci cînd meşterul angajat de Apianus a emendat reproducerea unui Mercur clasic după modelul oferit de Adam-ul lui Dürer, el a acţionat *mutatis mutandis*, asemeni acelui sculptor veneţian iscusit dar nu tocmai animat de principii înalte care, cam la aceiaşi vreme a produs o lucrare ce se presupunea a fi un original grec din secolul la cincilea î.e.n., combinînd două siluete drapate, luate de pe o stelă pericleană, cu două nuduri impresionante, copiate după Michelangelo, *David* şi *Christ înviat din morţi.* din Santa Maria sopra Minerva (Fig. 88).[148] În ochii xilogravorului german un personaj Dürer reprezenta exact ceea ce reprezenta un personaj Michelangelo în ochii unui falsificator veneţian (şi, indirect, în ochii lui Vasari): o lucrare tot atît de clasică — şi de fapt mai pronunţat clasică decît un produs autentic al Antichităţii greceşti sau romane.]

---

acum; dar faptul că cel puţin în acest caz desenatorul n-a comis o eroare, este demonstrat printr-o schiţă independentă, păstrată în Biblioteca Ambrosiana de la Milano, Cod. D. 420, inf., fasc. 1.

Nimic, deci, nu vine în sprijinul presupunerii că Dürer însuşi ar fi participat la pregătirea corpului lui Apianus. Ilustratorul acestuia a exploatat desenele lui Dürer *ex post facto*, şi lucrul este valabil şi pentru frontispiciu, care prezintă o alegorie a Elocinţei („*Hercules Gallicus*") bazată şi ea pe desenul lui Dürer L. 420. Există chiar motive să credem că acest frontispiciu, asemeni iniţialelor şi chenarelor nu a fost făcut special pentru volumul Apianus. Din punct de vedere tematic nu se armonizează cu conţinutul acestei cărţi nici mai mult nici mai puţin decît oricare alta, şi apare destul de şters chiar şi în exemplare unde ilustraţiile în sine sînt foarte clare şi proaspete; deducem că a fost tipărit după un bloc mult prea uzat.

[148] Pentru acest relief, păstrat în Kunsthistorisches Museum de la Viena şi necunoscut nouă cînd am publicat prima dată acest eseu, vezi Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (citat mai sus, p. 100 nota 3), p. 32, Fig. 26].

Scanned with CamScanner

7

ET IN ARCADIA EGO: POUSSIN ŞI TRADIŢIA ELEGIACĂ

I. În 1769 Sir Joshua Reynolds i-a arătat prietenului său Dr. Johnson un tablou pe care tocmai îl terminase: dublul portret al Doamnei Bouverie şi al Doamnei Crewe, ce mai poate fi văzut şi astăzi la Crewe Hall în Anglia.[1] Le reprezintă pe cele două încîntătoare doamne înduioşîndu-se în faţa unei pietre tombale: una din ele atrage atenţia asupra textului inscripţiei iar cealaltă meditează asupră-i adoptînd poza Muzelor tragice şi a Melancoliilor, la modă în perioada aceea.[2] Textul inscripţiei sună: *„Et in Arcadia ego"*.

„Oare ce vrea să spună?" exclamă Dr. Johnson. „Pare fără nici o noimă — *Sînt în Arcadia*". „Regele ţi-ar fi putut furniza explicaţia", răspunse Sir Joshua. Cînd l-a văzut ieri a exclamat: „O, da, în fundal se află un mormînt: Într-adevăr, moartea stăpîneşte pînă şi-n Arcadia".[3]

Deconcertrarea iritată a Dr-ului Johnson are darul să stîrnească nedumerirea cititorului modern. Acesta însă nu este mai puţin uimit de intuiţia fulgurantă a lui George al III-lea, care a surprins imediat sensul general al sintagmei latineşti, dar

---

[1] C. R. Leslie and Tom Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds*, London, 1865, I, p. 325.

[2] Vezi E. Wind, „Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930–1931, p. 156 şi urm., mai cu seamă p. 222 şi urm.

[3] Leslie and Taylor, *loc. cit.*

Scanned with CamScanner

l-a interpretat într-un mod deosebit de cel ce pare să se ofere de la sine celor mai mulţi dintre noi. Spre deosebire de Dr. Johnson, pe noi nu ne pune în încurcătură sintagma *Et in Arcadia ego*. Dar spre deosebire de George al III-lea, deslușim cu totul alt înţeles în ea. Pentru noi formula *Et in Arcadia ego* a ajuns să fie sinonimă cu asemenea parafraze ca „Et tu in Arcadia vixisti", "I too was born in Arcadia", „Ego fui in Arcadia",[4] „Auch ich war in Arkadien geboren",[5] „Moi aussi je fus pasteur en Arcadie"[6]; şi toate acestea şi multe versiuni similare se reduc la ceea ce Mrs. Felicia Hemans a exprimat în cuvintele nemuritoare "I, too, shepherds, in Arcadia dwelt" („Şi eu, păstorilor, am hălăduit în Arcadia").[7] Ele evocă viziunea retrospectivă a unei fericiri nemărginite trăite în trecut, ce nu va mai fi atinsă nicicînd, dar care a rămas neştearsă în amintire; o fericire trecută căreia moartea i-a pus capăt; şi nu, aşa cum sugerează parafraza lui George al III-lea o fericire prezentă ameninţată de moarte.

Mă voi strădui să arăt că această versiune regală — „Moartea stăpîneşte pînă şi-n Arcadia" —

---

[4] Această variantă a sintagmei se întîlneşte în tabloul lui Richard Wilson (în colecţia Contelui de Strafford), citat mai jos, p. 393.

[5] Aşa începe bine cunoscutul poem al lui Friedrich Schiller *Resignation* (citat de exemplu, în Büchmann, *Geflügelte Worte*, ed. 27-a, p. 441 şi urm., cu multe alte exemple din literatura germană), unde eroul frustrat a renunţat la Plăcere şi Frumuseţe în favoarea Speranţei şi Adevărului şi solicită zadarnic compensaţii. În dicţionarele engleze de citate pasajul este adeseori atribuit în mod eronat lui Goethe (făcîndu-se confuzia cu motto-ul înscris la volumul *Italienische Reise* pentru care vezi mai jos, p. 395); vezi, de pildă, Burt Stevenson, *The Home Book of Quotations*, New York, 1937, p. 94; *A New Dictionary of Quatations*, H. L. Mencken, ed. New York, 1942, p. 53 (aici cu afirmaţia tot atît de eronată că „sintagma începe să apară în picturi în sec. al XVI-lea"); vol. lui Bartlett, *Familiar Quotations*, Boston, 1947, p. 1043.

[6] Jacques Delille, *Les Jardins*, 1782, citat, de pildă în Büchmann, *loc. cit.* şi în Stevenson, *loc. cit.*

[7] *The Poetical Works of Mrs. Felicia Hemans*, Philadelphia, 1847, p. 398. Vezi de asemenea mai jos, p. 394 nota 49.

Scanned with CamScanner

reprezintă o interpretare corectă din punct de vedere gramatical, de fapt, singura interpretare corectă gramatical vorbind a sintagmei latineşti *Et in Arcadia ego*, şi că deslușirea modernă a mesajului — „Şi eu m-am născut, sau am trăit, în Arcadia" — este de fapt o traducere eronată. Apoi voi încerca să arăt că deşi această traducere eronată nu poate fi susţinută din punct de vedere filologic, ea nu a apărut din „pură ignoranţă" ci, dimpotrivă, a exprimat şi a sancţionat în detrimentul gramaticii, dar în favoarea adevărului, o schimbare esenţială de interpretare. În cele din urmă mă voi strădui să stabilesc că răspunderea pentru această schimbare, care a avut o importanţă deosebită pentru literatura modernă, nu o poartă un om de litere ci un mare pictor.

Totuşi înainte de a face aceste tentative trebuie să ne punem o întrebare preliminară: cum se explică faptul că tocmai această regiune anume, nu excesiv de opulentă, din partea centrală a Greciei, Arcadia, a ajuns să fie în mod universal acceptată drept un ţinut ideal al încîntării şi frumuseţii desăvîrşite, întruchiparea unui vis al fericirii inefabile, învăluită totuşi în nimbul „suav umbritei" melancolii?

Încă de la începuturile speculaţiilor clasice au existat două opinii contrastante cu privire la condiţia naturală, fiecare din ele, bineînţeles, o „Gegen-Konstruktion" în raport cu circumstanţele în care s-a format. O concepţie denumită primitivism „sentimental" prezentă într-o lucrare edificatoare aparţinînd lui Lovejoy şi Boas,[8] concepe viaţa primitivă drept o vîrstă de aur a belşugului, nevinovăţiei şi fericirii — cu alte cuvinte drept o existenţă civilizată purificată de vicii. Cealaltă concepţie reprezentînd primitivismul „dur" vede în viaţa primitivă o existenţă aproape subumană cu greutăţi înspăimîntătoare şi lipsită de orice înlesniri — cu alte cuvinte o existenţă civilizată despuiată de orice virtute.

---

[8] A. O. Lovejoy şi G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, I, 1935.

Scanned with CamScanner

Arcadia, așa cum o întîlnim în toată literatura modernă și așa cum ne referim la ea în limbajul curent, intră în categoria primitivismului „sentimental" sau a vîrstei de aur. Dar în privința Arcadiei, așa cum a existat în realitate și cum este descrisă de autorii greci, adevărul pare să se situeze chiar la polul opus.

Desigur, această Arcadie reală a fost domeniul lui Pan, care se făcea auzit cîntînd din nai pe Muntele Maenalus[9] locuitorii ținutului fiind vestiți atît pentru calitățile lor muzicale cît și pentru vechimea stirpei, virtuțile lor austere, și ospitalitatea rustică; mai erau vestiți însă pentru ignoranța lor totală și pentru nivelul rudimentar de trai. Așa cum avea să rezume Samuel Butler (cel din secolul al șaptesprezecelea) în binecunoscuta sa satiră la adresa mîndriei lor ancestrale:

The old Arcadian that could trace
Their pedigree from race to race
Before the moon, were once reputed
Of all the Grecians the most stupid,
Whom nothing in the world could bring
To civil life but fiddling.[10]

Străvechii arcadieni din neam în neam / Știau a coborî pe firul stirpei lor / Spre timpi ante-lunari; cîndva, dintre toți grecii / Erau cei mai nătîngi. Nimic / Nu-i îndemna la viața așezată / Ca scripca bine înstrunată.

Iar din punct de vedere strict fizic ținutul lor era lipsit de cele mai multe din farmecele pe care ne-am obișnuit să le asociem cu un tărîm ideal al binecuvîntării pastorale. Deși prețuia la adevărata

---

[9] Pausanius, *Periegesis*, VIII, 36, 8: „Mai cu seamă Muntele Maenalus este regiunea sacră a zeului Pan unde se spune că putea fi auzit cîntînd din nai".

[10] Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, R. Lamar, ed., Cambridge, 1929, p. 470.

Scanned with CamScanner

ei valoare pietatea simplă și dragostea de muzică din ținutul său, Polybius, fiul cel mai vestit al Arcadiei, îl descrie în alte privințe ca fiind sărac, sterp, stîncos și rece, lipsit de orice înlesniri și abia oferind hrană pentru niște capre costelive".[11]

Nu este de mirare deci faptul că poeții greci nu și-au plasat pastoralele în Arcadia. Fundalul celor mai renumite dintre ele, *Idilele* lui Teocrit, îl constituie Sicilia care la vremea aceea era înzestrată din plin cu pajiști înflorite și dumbrăvi umbroase și unde adiau brize domoale de care „meleagurile pustii" (William Lithgow) ale Arcadiei reale erau cu desăvîrșire lipsite. Pan însuși trebuie să pornească în călătorie din Arcadia în Sicilia cînd Daphnis muribund își exprimă dorința să-i înapoieze fluierul.[12]

Poezia latină, nu cea greacă, marchează deplasarea semnificativă prin care Arcadia este adusă pe scena literaturii universale. Dar chiar și la acest punct putem distinge două maniere de abordare opuse, una reprezentată de Ovidiu, cealaltă de Vergiliu. Amîndoi și-au bazat, în oarecare măsură,

---

[11] Polybius, *Historiae*, IV, 20. Pentru alți autori ce au subliniat aspectele negative ale simplității primordiale, vezi, de pildă, Juvenal, care a caracterizat pe un orator deosebit de plicticos drept un „tînăr arcadian" (*Saturae* VII, 160) și Philostratus, *Vita Apollonii*, VIII, 7, care îi numește pe arcadieni drept „porci mîncători de ghindă". Chiar și calitățile lor muzicale erau minimalizate de Fulgentius, *Expositio Virgilianae continentiae*, 748, 19 (R. Helm, ed., Leipzig, 1898, p. 90), care prin *Arcadicae aures* (interpretarea de *Arcadicis auribus* este mai documentată decît, și preferabilă lui *arcaicis auribus*) înțelegea „urechi insensibile la adevărata frumusețe". Mult dezbătuta problemă dacă a existat vreodată în Arcadia o veritabilă poezie pastorală sau bucolică înainte de *Idilele* lui Teocrit pare să fi fost soluționată acum în sens negativ. Pe lîngă bibliografia evocată în E. Panofsky, "Et in Arcadia Ego; On the Conception of Transience in Poussin and Watteau", *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, R. Klibansky and H. J. Paton, eds., Oxford, 1936, p. 223 și urm., vezi acum B. Snell, „Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft" *Antike und Abendland*, I, 1944, p. 26 și urm. Un articol de M. Petriconi, „Das neue Arkadien", *ibidem*, III, 1948, p. 187 și urm., nu aduce o contribuție substanțială problemei discutate în acest eseu.

[12] Teocrit, *Idile*, I, 123 și urm.

Scanned with CamScanner

concepţiile cu privire la Arcadia pe mărturia lui Polybius, dar au folosit-o într-un mod diametral opus. Ovidiu îi descrie pe arcadieni drept nişte sălbatici primitivi reprezentînd acea perioadă „dinainte de naşterea lui Jupiter şi de crearea lumii", la care face aluzie Samuel Butler:

Ante Jovem genitum terras habuisse feruntur
Arcades, et Luna gens prior illa fuit.
Vita ferae similis, nullos agitata per usus;
Artis adhuc expers et rude volgus erat.[13]

„Se spune că arcadienii au locuit pămîntul încă înainte de naşterea lui Jupiter; tribul lor era mai vechi chiar decît Luna, fără a fi încă cizelată prin disciplină şi bune maniere, viaţa lor era asemenea vieţii animalelor; erau o seminţie necioplită ce ignora încă arta". În mod consecvent, Ovidiu nu face nici o referire la unica lor trăsătură demnă de laudă, muzicalitatea; el a prezentat Arcadia lui Polybius într-o lumină chiar mai sumbră decît era în realitate.

Vergiliu, pe de altă parte, a idealizat-o: nu numai că a subliniat virtuţile pe care le avea Arcadia reală (inclusiv zvonul cîntecelor şi fluierelor, nemenţionate de Ovidiu, ce împînzea tot locul); el a mai adăugat şi calităţi ademenitoare pe care adevărata Arcadie nu le-a avut nicicînd: o vegetaţie luxuriantă, o primăvară eternă, o tihnă nesfîrşită dedicată iubirii. Pe scurt, a transplantat bucolicele lui Teocrit într-un tărîm pe care s-a hotărît să-l numească Arcadia, aşa încît Arethusa, nimfa fîntînii din Syracusa, a trebuit să-i dea o mînă de ajutor în Arcadia,[14] pe cînd Pan al lui Teocrit, aşa cum s-a menţionat mai sus, fusese implorat să călătorească în direcţia opusă.

Făcînd aceasta, Vergiliu a realizat infinit mai mult decît o simplă sinteză între primitivismul „sentimental" şi cel „dur", între pinii sălbatici din Arcadia şi dumbrăvile şi pajiştile Siciliei, între

---

[13] Ovidiu, *Fastele*, II, 289 şi urm.
[14] Vergiliu, *Egloge*, X, 4—6.

Scanned with CamScanner

virtutea şi pietatea Arcadiei şi tandreţea şi senzualitatea Siciliei: el a transformat două realităţi într-o Utopie, un ţinut suficient de îndepărtat de viaţa de zi cu zi din Roma, pentru a sfida interpretarea realistă chiar şi numele personajelor precum şi cele ale plantelor şi animalelor sugerează o atmosferă nefirească, îndepărtată, atunci cînd cuvintele greceşti apar în contextul versurilor latine), deşi suficient de saturată cu elemente concrete, vizuale, pentru a face un apel direct la experienţa lăuntrică a fiecărui cititor.

Imaginaţia lui Vergiliu, şi numai a lui, a dat naştere deci conceptului Arcadiei cu care sîntem familiari — transfigurînd o regiune sumbră şi rece a Greciei într-un tărîm imaginar al beatitudinii. Dar abia s-a închegat această imagine a unei Arcadii utopice că s-a şi făcut resimţită discrepanţa dintre perfecţiunea supranaturală a unor meleaguri imaginare şi limitările fireşti ale vieţii umane aşa cum este în realitate. Este drept că iubirea neîmplinită şi moartea, cele două tragedii fundamentale ale existenţei, nu sînt de loc absente din *Idilele* lui Teoclit. Dimpotrivă, ele sînt puternic subliniate şi descrise cu o intensitate obsedantă. Nu este cu putinţă ca vreun cititor al lui Teocrit să uite vreodată invocările monotone şi pline de disperare ale Simaitei cea abandonată, care în miezul nopţii toarce fuiorul fermecat în speranţa de a-şi redobîndi iubitul;[15] sau sfîrşitul lui Daphnis, răpus de Afrodita pentru că a îndrăznit să se măsoare cu puterea dragostei.[16] Dar la Teocrit aceste tragedii sînt reale — tot atît de reale cît şi peisajul sicilian — faptele fiind ancorate în prezent. Sîntem martori direcţi al deznădejdei frumoasei vrăjitoare; auzim aevea ultimele cuvinte ale lui Daphnis înainte de moarte chiar dacă ele fac parte dintr-un „cîntec pastoral". În Sicilia reală a lui Teocrit, bucuriile şi durerile inimii omeneşti se complinesc tot atît de firesc şi de inevitabil precum ploaia cu

---

[15] Teocrit, *Idile*, II.
[16] Teocrit, *Idile*, I.

Scanned with CamScanner

strălucirea soarelui şi ziua cu noaptea în viaţa naturii.

În Arcadia ideală a lui Vergiliu suferinţa umană şi natura înconjurătoare, de o perfecţiune supraomenească, dau naştere unei disonanţe. Această disonanţă odată resimţită trebuie rezolvată, şi a fost rezolvată în acel amestec vesperal de tristeţe şi calm ce reprezintă poate contribuţia cea mai personală adusă de Vergiliu poeziei. Exagerînd doar foarte puţin, se poate spune că el a „descoperit" înserarea. Cînd păstorii lui Teocrit îşi încheie conversaţia melodioasă la căderea nopţii, la despărţire le place să arunce o glumă cu privire la comportamentul caprelor şi al ţapilor.[17] La sfîrşitul *Eglogelor* lui Vergiliu simţim cum seara se aşterne în tăcere asupra lumii: „Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae";[18] sau: „Majoresque cadunt altis de montibus umbrae".[19]

Vergiliu nu exclude iubirea neîmplinită şi nici moartea; dar s-ar putea spune că le lipseşte de factualitate. El proiectează tragedia fie în viitor, fie, de preferinţă, în trecut, şi prin aceasta transformă adevărul mitic în sentiment elegiac. Tocmai această descoperire a tonului elegiac, introducînd dimensiunea trecutului şi inaugurînd astfel acel lung şir de poezii ce aveau să culmineze cu Thomas Gray, face din bucolicele lui Vergiliu, în ciuda strînsei lor dependenţe de modelele greceşti, o operă al cărui geniu este deopotrivă nemuritor

---

[17] Teocrit, *Idile*. I, 151 şi urm.; V, 147 şi urm.

[18] Vergiliu, *Egloge*, X, 77: „Haideţi acasă, ajungă-vă; luceafărul de seară s-a ivit; haideţi acasă, caprele mele". Vezi, de asemeni, *Egloge*, VI, 84 şi urm.

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
Cogere donec ovis stabulis numerumque referre
Iussit et invito processit Vesper Olympo.

„[Silen] cîntă, iar văile freamătă înălţînd sunetul către stele, pînă ce Hesperus porunceşte ca turmele să fie mînate spre ţarcuri şi numărate, şi împotriva vrerii Olimpului îşi urmă calea". *Invito Olympo* („Olimpul" îi desemnează aici pe „cei din Olimp") trebuie să fie tradus ca un ablativ absolut: zeii regretă că înaintarea necurmată a luceafărului de seară pune capăt cîntării lui Silen.

[19] Vergiliu, *Egloge*, I, 83: „Şi mai lungi se aştern umbrele căzînd de pe munţii înalţi".

Scanned with CamScanner

și original. Motivul lui Daphnis, de pildă, a fost utilizat de Vergiliu în două dintre *Eglogede* sale, a Zecea și a Cincea. Dar în ambele cazuri, nu mai sîntem confruntați cu tragedia ca realitate nudă, ci înfățișată prin aburul moale și irizat al sentimentului, fie el anticipativ, fie retrospectiv.

În Egloga a Zecea, Daphnis pe punctul de a muri este transformat cu mult curaj — și s-ar părea nu fără umor — într-un personaj real, Gallus, prieten și confrate al lui Vergiliu. Și în timp ce Daphnis al lui Teocrit moare cu adevărat pentru că a refuzat să iubească, Gallus, personajul lui Vergiliu le vestește cîtorva păstori prietenoși și unor divinități silvane că va muri pentru că iubita sa, Lycoris, l-a părăsit pentru un rival: ea locuiește în Nordul sumbru dar e fericită în brațele chipeșului ei oștean, Antoniu; el, Gallus, este înconjurat de toate frumusețile din Utopia dar se stinge de suferință, mîngîiat numai la gîndul că suferințele și săvîrșirea sa finală vor deveni tema unui bocet arcadian.

În Egloga a Cincea, Daphnis și-a păstrat identitatea, dar — și în aceasta constă noutatea — tragedia sa ne este prezentată numai prin reminiscențele elegiace a celor lăsați în urmă, ce pregătesc o ceremonie în memoria sa și sînt pe punctul de a-i ridica o piatră funerară.

A lasting monument to Daphnis raise
With this inscription to record his praise:
"Daphnis, the fields' delight, the shepherds' love,
Renownd on earth and deifi'd above;
Whose flocks excelled the fairest on the plains,
But less than he himself surpassed the swains".[20]

Faceți-i mormînt și scrieți pe mormîntul lui apoi:
„Eu sînt Dafnis. Din pădure slava mea urcă
la stele,
Păstoraș de turme mîndre, și mai mîndru
decît ele"

[20] Vergiliu, *Egloge*, V, 42 și urm., aici citat din versiunea engleză datorată lui Dryden (versiunea românească aparține lui Teodor Naum, *Bucolice*, București, 1922, reeditat, 1967.

Scanned with CamScanner

II. Iată, deci, prima înfăţişare a „Mormîntului în Arcadia", acea trăsătură aproape obligatorie a Arcadei din poezia şi arta de mai tîrziu. Dar după ce s-a stins din viaţă Vergiliu, acest mormînt şi, odată cu el, Arcadia lui Vergiliu cu toate atributele ei aveau să fie date uitării multe veacuri de-a-rîndul. În timpul Evului Mediu, cînd fericirea deplină era căutată în tărîmul de dincolo şi nu în vreo regiune de pe pămînt, oricît de desăvîrşită ar fi fost ea, poezia pastorală a asumat un caracter realist, moralizator şi evident non-utopic.[21] Personajele erau „Robin" şi „Marion" în loc de „Daphnis" şi „Chloe", iar scena din povestirea lui Boccacio, *Ameto* — unde la mai mult de treisprezece secole după Vergiliu reapare, cel puţin, numele de Arcadia — este plasată lîngă Cortona, în Toscana. Arcadia este reprezentată numai printr-un emisar, ca să-i spunem astfel, şi emisarul acesta — un păstor pe nume Alcesto di Arcadia — se mulţumeşte să apere, după moda „dezbaterilor" convenţionale (*concertationes* sau *conflictus*), idealul de frugalitate sănătoasă şi aspră, oferit de Polybius şi Ovidiu, prin opoziţie cu ademenirile bogăţiei şi confortului ridicate în slăvi de rivalul său, Achaten di Achademia din Sicilia.[22]

În Renaştere, totuşi, Arcadia lui Vergiliu — şi nu aceea a lui Ovidiu şi Polybius — a reapărut din negurile trecutului asemeni unei viziuni încîntătoare. Cu deosebirea că pentru mintea modernă această Arcadie nu era într-atît o Utopie a fericirii şi frumuseţii plasată la mare distanţă în spaţiu, cît o Utopie a fericirii şi frumuseţii plasată la mare distanţă în timp. Asemeni întregii sfere clasice din care ajunsese parte integrantă, Arcadia a devenit un obiect al acelei nostalgii care deosebeşte Renaşterea reală de toate acele pseudo- sau proto-renaşteri care se produseseră în timpul Evului Mediu:[23]

---

[21] Pentru o rezumare sumară a evoluţiei vezi L. Levraut, *Le Genre pastoral*, Paris, 1914.

[22] Boccaccio, *Ameto*, V (Firenze, ediţia din 1529, p. 23 şi urm.).

[23] Vezi E. Panofsky, "Renaissance and Renascences", *Kenyon Review*, VI, 1944, p. 201 şi urm.

Scanned with CamScanner

s-a transformat într-un soi de liman ferit nu numai de realitatea strîmbă dar şi, într-o măsură chiar şi mai mare, de prezentul îndoielnic. La apogeul *Quattrocento*-ului s-a făcut o încercare de a arunca o punte peste prăpastia dintre prezent şi trecut prin intermediul unei ficţiuni alegorice. Lorenzo Magnificul şi Poliziano au identificat metaforic Villa Medici de la Fiesole cu Arcadia şi propriul lor cerc cu păstorii arcadieni; şi tocmai această ficţiune ademenitoare stă la baza vestitei picturi a lui Signorelli — din nefericire distrusă acum, — care era admirată pe vremuri ca fiind *Tărîmul lui Pan*.[24]

Curînd totuşi regatul vizionar al Arcadiei şi-a redobîndit suveranitatea. În *Ameto*-ul lui Boccacio figurase numai drept un sălaş îndepărtat al simplităţii rustice, iar poeţii familiei Medici îl folosiseră doar pentru a investi cu o aură clasică viaţa acestora de la ţară. În *Arcadia* lui Jacopo Sannazaro[25], apărută în 1502, Arcadia însăşi devine scena acţiunii şi e slăvită pentru tot ceea ce reprezintă în sine; este reînviată ca o experienţă emoţională *sui generis* şi *sui juris* în loc de a folosi drept un pseudonim clasic pentru ambianţa poetului şi a patronilor săi. Arcadia lui Sannazaro, este, asemeni celei a lui Vergiliu un ţinut utopic. În plus, însă, este un ţinut pierdut pentru totdeauna, privit prin vălul melancoliei evocatoare: „La musa vera del Sannazaro è la malinconia", aşa cum se expri-

---

[24] Pentru o analiză a picturii lui Signorelli, vezi F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Leipzig und Berlin, 1927, p. 22 şi urm.

[25] Pentru *Arcadia* lui Jacopo Sannazaro, vezi Introducerea pertinentă a lui M. Scherillo la ediţia sa din 1888. Poemul lui Sannazaro — publicat pentru prima oară la Veneţia în 1502 — se bazează atît pe surse italiene cît şi pe surse clasice (Petrarca şi Boccaccio pe de o parte, Vergiliu şi Polybius, Catullus, Longus, Nemesius, etc., pe de altă parte) reînviind astfel concepţia vergiliană asupra Arcadiei în limitele unui *Weltanschauung* modern şi mai subiectiv. Poemul lui Sannazaro este prima pastorală postcalsică plasată cu adevărat în Arcadia, şi este semnificativ faptul că puţinele aluzii la scena contemporană, reprezentată prin Curtea de la Napoli, au fost adăugate sau cel puţin explicitate numai în a doua ediţie din 1504.

mă un cărturar italian.[26] Reflectînd sentimentele unei perioade care pentru prima oară realizase că Pan a murit, Sannazaro face abuz de acele imnuri şi ceremonii funebre, cîntece de iubire mistuitoare, şi amintiri pline de melancolie ce în Vergiliu apar doar întîmplător; şi însăşi predilecţia sa pentru rime triple, cunoscute sub denumirea tehnică de *drucciolo* (se vor cita mai jos cîteva versuri de acest tip), dă un caracter de tînguire duioasă şi trenantă versurilor sale. Datorită lui, sentimentul elegiac — prezent, dar oarecum periferic în *Eglogele* lui Vergiliu — a devenit atributul central al sferei arcadiene. Nu mai era nevoie decît de un singur pas şi acest dor nostalgic, dar pînă acum impersonal, faţă de tihna neîntreruptă şi nevinovăţia unui trecut ideal, avea să capete ascuţişul unei acuzaţii personale pline de amărăciune la adresa unui prezent real. Bine cunoscuta sintagmă „O bell' età de l'oro" în *Aminta* lui Torquato Tasso (1573) nu este atît un elogiu adus Arcadiei cît o invectivă la adresa spiritului cenzurat şi obsedat de conştiinţă propriu perioadei lui Tasso, perioada Contra-Reformei. Pletele revărsate sînt strînse iar trupurile nude, drapate, alura şi ţinuta au pierdut contactul cu natura; însuşi izvorul plăcerii este pîngărit, însuşi darul iubirii este pervertit în furt.[27] Este de fapt izbucnirea unui actor ce păşeşte în lumina rampei opunînd, în prezenţa tuturor, nefericirea existenţei sale reale strălucirii rolului său.

III. Aproape exact o jumătate de veac mai tîrziu, Giovanni Francesco Guercino — şi nu Bartolommeo Schidone, aşa precum se citează în toate „Dicţionarele de citate renumite" — a oferit prima reprezentare picturală a temei Moartea în Arcadia (Fig. 90); şi tocmai în acest tablou, realizat la Roma între 1621 şi 1623 şi acum păstrată la Galeria Corsini, întîlnim pentru prima dată sin-

---

[26] A. Salnati, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919, I, p. 184, citat de Saxl, *ibidem*.

[27] Tasso, *Aminta*, I, 2 (E. Grillo, ed. London and Toronto, 1924, p. 90 şi urm.

Scanned with CamScanner

tagma *Et in Arcadia ego.*[28] Există temeiuri să credem că subiectul reprezenta un interes deosebit pentru Giulio Rospigliosi (mai tîrziu Papa Clement IX), al cărui palat strămoşesc ce adăpostea *Aurora* lui Guido Reni era probabil adeseori vizitat de Guercino pe vremea cînd a pictat-o pe *Aurora* sa mai modernă de la Casino Ludovisi; şi se prea poate ca Giulio Rospigliosi — umanist, iubitor al artelor, şi poet meritoriu — să fie inventatorul renumitei sintagme, care nu este clasică, şi se pare că nu a fost întîlnită în literatură înainte de a apărea în tabloul lui Guercino.[29] Atunci, care este sensul primordial al acestei sintagme?

---

[28] Pictura lui Guercino îi este atribuită lui Schidone de pildă, în Büchmann, *loc. cit.*; Bartlett, *loc. cit.* (unde, în plus, este citată în mod eronat inscripţia de pe tabloul lui Poussin de la Luvru ca fiind *Et ego in Arcadia vixi*); şi volumul lui Hoyt, *New Cyclopedia of Poetical Quotations* (care conţine textul corect dar îl traduce prin „Şi eu am fost în Arcadia"). Pentru atribuirea corectă a picturii, vezi H. Voss, „Kristische Bemerkungen zu Seicentisten in den römischen Galerien", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIV, 1911, p. 119 şi urm. (p. 121)

[29] Pentru Giulio Rospigliosi, vezi L. von Pastor, *The History of the Popes*, E. Graf, tr. XXXI, London, 1940, p. 319 şi urm.; pentru lucrările sale poetice, G. Cavenazzi, *Papa Clemente IX Poeta*, Modena, 1900. S-a născut în 1600 la Pistoria dar a studiat la Colegiul iezuit din Roma şi apoi la Universitatea din Pisa, şi a predat acolo filosofia din 1623 pînă în 1625 (ceea ce, nu l-a împiedicat, firește, să viziteze Roma la diverse intervale). Scurtă vreme după aceea pare să se fi stabilit la Roma (în 1629 a compus poeme cu prilejul unei cununii Barberini-Colonna) şi a obţinut funcţii înalte la Curie în 1632. După nouă ani în funcţia de nunţiu papal în Spania (1644—53) a devenit guvernator al Romei (1655), apoi cardinal în 1657; a fost ales papă în 1667, şi a murit în 1669. Faptul că acest prinţ al bisericii cultivat şi alturuist — care a patronat prima „Expoziţie de Vechi Maeştri", organizată de fratele său în ultimul an în care a deţinut funcţia de papă (Pastor, p. 331) — a fost într-o oarecare măsură implicat în tema *Et in Arcadia* este sugerat de un pasaj în G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Roma, 1672, p. 447; şi urm. După ce a descris lucrarea lui Poussin „*Ballo della vita humana*", aflat acum în Colecţia Wallace din Londra, Bellori ne informează că subiectul acestei *morale poesia* îi fusese „sugerat de Papa Clement IX, în vremea cînd era prelat", şi continuă spunînd că pictorul s-a achitat cu cinste faţă de *la sublimità dell'Autore che aggiunse le due seguenti invezioni*, mai precis, „*La verità scoperta del Tempo*"

Scanned with CamScanner

Aşa cum s-a menţionat de la început, sîntem acum înclinaţi s-o traducem prin „Şi eu m-am născut, sau am trăit, în Arcadia". Cu alte cuvinte presupunem că *et* înseamnă „şi — deasemeni" şi se referă la *ego*, şi mai presupunem că verbul neexprimat este un trecut; atribuim astfel sintagma unui locuitor defunct al Arcadiei. Toate aceste presupuneri sînt incompatibile cu regulile gramaticii latine. Sintagma *Et in Arcadia ego* este una dintre acele propoziţiuni eliptice de tipul *Summum jus summa iniuria*, *E pluribus unum*, *Nequid nimis* sau *Sic semper tyranis* în care verbul trebuie introdus de cititor. Verbul absent trebuie deci să fie sugerat în mod neechivoc de cuvintele oferite şi asta înseamnă că nu poate fi nicicînd un preterit. E posibil să sugereze un subjonctiv ca în *Nequid nimis* („Să nu se facă niciodată prea mult") sau *Sic semper tyrannis* („Fie aceasta soarta tuturor tiranilor"); este de asemeni posibil, deşi

---

(probabil nu identic cu tabloul ce se află acum la Luvru ci cu o altă versiune, transmisă prin gravurile inventariate în lucrarea lui A. Andresen, *Nicolaus Poussin*; *Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, Leipzig, 1863, No. 407 şi 408, cea din urmă dedicată lui Clement al IX-lea) şi „*La Felicità soggetta a la Morte*", adică, compoziţia *Et in Arcadia ego*. Trecînd cu vederea o eroare tipografică (omisiunea unui *si* înaintea lui *che aggiunse*), „lăudatul" *Autore* nu poate fi decît Giuglio Rospigliosi (pentru că Poussin este desemnat la începutul aceleiaşi propoziţiuni *Niccolo*): potrivit lui Bellori, el, Rospigliosi, a fost acela care „a adăugat cele două invenţii ce urmează", adică, pe lîngă *Ballo della vita humana*, *Verità scoperta del Tempo* şi tema Arcadiei.

Dificultatea constă în faptul că — după cîte ştim, pe cînd Bellori probabil nu ştia — această temă fusese deja tratată de Guercino între 1621 şi 1623 în timp ce lucra la fresca Aurora în Casino Ludovisi. Scurta relatare a lui Bellori a simplificat poate o situaţie care ar putea fi reconstituită aproximativ după cum urmează: Bellori ştia de la Poussin că Giuglio Rospigliosi comandase versiunea de la Luvru a picturii *Et in Arcadia ego* şi îl informase pe Poussin că el, Rospigliosi, era adevăratul inventator al temei. Bellori a interpretat aceasta în sensul că Rospigliosi „inventase" tema cînd a comandat tabloul de la Luvru; dar ceea ce pretinsese de fapt Rospingliosi era că el i-o sugerase lui Guercino (fără îndoială un vizitator asiduu al picturii *Aurora* aparţinînd lui Guido Reni) şi ulterior, îi ceruse lui Poussin să o reia într-o redare mai finisată.

Scanned with CamScanner

se întîmplă destul de rar, să sugereze un viitor ca în bine cunoscuta sintagmă a lui Neptun *Quos ego* („De acestea mă ocup eu"); dar nu este posibil să sugereze un trecut. Fapt chiar şi mai semnificativ: adverbul *et* se referă invariabil la substantivul sau pronumele ce-i urmează nemijlocit (ca în *Et tu, Brute*) şi aceasta înseamnă că, în cazul nostru, nu se referă la *ego* ci la *Arcadia;* este amuzant să remarcăm că unii scriitori moderni obişnuiţi cu interpretarea devenită familiară acum, dar avînd un simţ înnăscut pentru latina corectă — de pildă Balzac,[30] romanticul german C. J. Weber,[31] şi excelenta Dorothy Sayers[32] — instinctiv citează greşit *Et ego in Arcadia.* Traducerea corectă a sintagmei în forma ei ortodoxă nu este deci: „Şi eu m-am născut, sau am trăit, în Arcadia" ci: „Pînă şi în Arcadia iată că exist", de unde trebuie să deducem că vorbitorul nu este un păsător sau păstoriţă decedată, ci Moartea în persoană. Pe scurt, interpretarea Regelui George al III-lea este absolut corectă din punct de vedere gramatical. Cît despre pictura lui Guercino, ea este cît se poate de corectă din punct de vedere vizual.

În această pictură doi păstori arcadieni se opresc din peregrinarea lor pomenindu-se brusc nu în faţa unui monument funerar ci a unui imens craniu, aşezat pe un postament de zid în ruină, unde se bucură de atenţia unei muşte şi a unui şoarece —

---

[30] Balzac, *Madame Firmiani*: „J'ai aussi aimé, *et ego in Arcadia*".

[31] C. J. Weber, *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen*, f. d., XII, 20, p. 253 şi urm.: „Gräber und Urnen in englischen Gärten verbreiten die nämliche sanfte Wehmut wie ein Gottesacker oder ein 'Et ego in Arcadia', in einer Landschaft von Poussin", şi acelaşi interpretare eronată, susţinută acum cu argumente destul de numeroase, apare în primele ediţii ale lucrării lui Büchmann *Geflügelte Worte* (în a 16-a ediţie, de pildă, p. 582).

[32] Dorothy Sayers, "The Bone of Contention", *Lord Peter Views the Body* (Harcourt Brace and Co. N. Y.), p. 139. Acest simţ pentru gramatica latină pare să fie răspîndit printre scriitorii britanici de povestiri cu mistere. În lucrarea lui Nicholas Blake, *Thou Shell of Death*, XII (Continental Albatross Edition, 1937), p. 219, un nobil mai în vîrstă spune: "*Et ego*, Superintendent *in Arcadia vixi* — what?"

Scanned with CamScanner

simboluri general acceptate ale descompunerii şi ale acţiunii devoratoare a timpului.[33] Săpate în piatră, se află cuvintele *Et in Arcadia ego* şi nu există nici un dubiu că se presupune a fi rostite de craniu; o descriere veche a tabloului le plasează în mod eronat, dar explicabil, pe un pergament ce se desfăşoară din gura craniului.[34] Craniul, se ştie, a fost şi este simbolul acceptat al personificării morţii, aşa cum ne stă mărturie faptul că în engleză nu desemnează „capul unui mort" (a dead man's head), ci „efigia morţii" (*death's head*). Efigia morţii ce glăsuieşte era astfel o trăsătură comună în arta şi literatura secolului al şaispreze-

---

[33] Semnificaţia şoarecelui ca simbol al timpului ce devorează totul este subliniată în lucrarea lui Horapollo *Hieroglyphica* I, 50 (acum uşor accesibilă în G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapollo* [Bollingen Series, XXIII], New York, 1950, p. 80) şi a rămas binecunoscută de-a lungul veacurilor (vezi alegoria medievală a vieţii omeneşti cunoscută drept "The Tree of Barlaam" (Copacul lui Varlaam; potrivit lui Condivi, *Vita di Michelangelo*, cap. XLV se spune că Michelangelo însuşi ar fi plănuit includerea unui şoarece în iconografia Capelei Medicis). Privită prin prizma „ironiei romantice" motivul picturii lui Guercino arată, precum urmează: „Ein gar herrliches 'Memento mori' ist ... ein hübscher gebleichter *Menschenschädel* auf der Toilette. So ein leerer Hirnkasten ... müsste Wunder tun, wenn die Macht der Gewohnheit nicht noch stärker wäre ... Man würde zuletzt das Dassein des Totenschädels ganz vergessen, wenn nicht schon zu Zeiten *eine Maus* ihn wieder lebendig gemacht ... hätte" (C. J. Weber, *loc. cit.*)

[34] Leslie and Taylor, *loc. cit.* cu referire la portretul lui Reynolds reprezentînd pe doamna Bouverie şi pe doamna Crewe: „Ideea este împrumutată de la Guercino unde tinerii zvăpăiaţi dau peste o efigie a Morţii din gura căreia se desfăşoară un pergament pe care stă înscris *Et in Arcadia ego*". „Pergamentul" despre care se spune că s-ar desfăşura din gura craniului se datoreşte evident interpretării eronate a cozii şoarecelui. Numai că întrucît eu nu cunosc schiţa lui Reynolds (din nefericire „Carnetul de schiţe romane" înainte aparţinîndu-i lui R. Gwatkin, vezi Leslie and Taylor, *op. cit.*, I. p. 51, nu a putut fi localizat), nu pot afirma dacă Reynolds a interpretat eronat tabloul sau Tom Taylor a interpretat eronat schiţa. În orice caz tocmai această interpretare eronată dovedeşte că într-o perioadă destul de recentă un observator obiectiv al compoziţiei lui Guercino a presupus în mod firesc că vorbele *Et in Arcadia ego* sînt rostite de craniu.

Scanned with CamScanner

celea şi al şaptesprezecelea[35] şi chiar şi Falstaff (Henric IV, Partea a doua, ii, 4) face aluzie la aceasta cînd răspunde dojenilor bine intenţionate ale lui Doll Tearsheet cu privire la comportarea sa: "Peace, good Doll, do not speak like a death's-head; do not bid me remember mine end." („Taci, amice Doll, nu-mi vorbi asemeni unei tigve de hîrcă, nu-mi cere să iau seama la propriu-mi sfîrşit".)

---

[35] Cit priveşte semnificaţia craniilor şi scheletelor în legătură cu concepţia generală despre viaţă şi destin, vezi R. Zahn, 81. *Berliner Winckelmanns-Programm*, 1923; T. Creizenach, „Gaudeamus igitur", *Verhandlungen der 28. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1872; C. H. Becker, „Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere?", *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte, vornehmlich des Islam*, Ernst Kuhn zum 70. Geburtstage gewidmet, 1916, p. 87 şi urm. Reiese că semnificaţia iniţială a acelor simboluri morbide, ce apar în ornamentaţia de pe cupe şi de pe mese înainte de a apare pe monumente funerare, a fost una pur hedonistă, adică o invitaţie la a te bucura de plăcerile vieţii atîta vreme cît aceasta durează, şi numai ulterior a devenit o predică moralistă ce are în vedere resemnarea şi penitenţa. Acest proces a avut loc în Egiptul antic, precum şi în civilizaţiile ce au derivat din Antichitatea clasică, atît occidentală cît şi orientală. În ele răsturnarea ideii iniţiale s-a datorat mai cu seamă scrierilor patristice. De fapt ideea de *Vita brevis* este caracterizată printr-o ambiguitate intrinsecă, implicînd atît *Carpe diem*-ul horaţian cît şi expresia creştină *surge, surge, vigila, semper esto paratus* (refren dintr-un cîntec din 1267). Începînd cu faza tîrzie a Evului Mediu craniile şi scheletele „glăsuitoare", au devenit un simbol atît de comun al ideii de *memento mori* (în sensul camaldolez al formulei) încît aceste motive au invadat aproape fiece domeniu al vieţii de zi cu zi. Exemple nenumărate pot fi găsite nu numai în arta funerară (mai ales în asemenea inscripţii ca *Vixi ut vivis, morieris ut sum mortuus* sau *Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis*), ci şi în portrete, pe ceasuri, pe medalii, şi, mai cu seamă, pe inele (multe cazuri sînt citate în ediţia londoneză din 1785 a operei lui Shakespeare cu referire la vestitul dialog dintre Falstaff şi Doll Tearsheet). Pe de altă parte, ameninţarea unui „craniu glăsuitor" putea fi de asemeni interpretată ca o perspectivă promiţătoare a unei vieţi de apoi, aşa cum este cazul cu o scurtă strofă a poetului german din secolul al şaptesprezecelea D. C. von Lohenstein, în care *Redender Totenkopf des Herrn Matthäus Machners* spune: Ja / wenn der Höchste wird vom Kirch-*Hof erndten ein* / *So werde ich Todten-Kopf ein Englisch Antlitz seyn*) (citat în W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, p. 215).

Scanned with CamScanner

„Ia seama la propriu-ţi sfîrşit" este tocmai mesajul tabloului lui Guercino. El transmite mai degrabă un avertisment decît amintiri triste şi dulcioase. Nu există nimic, sau aproape nimic, elegiac în aceasta, şi atunci cînd încercăm să mergem pe urma antecedentelor iconografice ale compoziţiei, le găsim în reprezentări moralizatoare cum ar fi de pildă Legenda celor trei vii şi a celor trei morţi (cunoscută tuturor de la Composanto din Pisa), unde trei tineri cavaleri, pornind la vînătoare, întîlnesc în cale trei cadavre; acestea se ridică din coşciuge sfătuindu-i pe cei trei mondeni să nu-şi trăiască viaţa în chip necugetat (Fig. 89). Aşa cum cei trei dandy medievali sînt ţintuiţi locului de cele trei coşciuge, tot astfel arcadienii lui Guercino sînt opriţi de craniu; vechea descriere, pe care am menţionat-o, chiar se referă la ei ca la nişte „petrecăreţi veseli ce pe neaşteptate *dau peste* o efigie a morţii".[36] În ambele cazuri Moartea aţine calea tinereţii şi apucînd-o de guler, dacă ne putem exprima astfel, „o îndeamnă să ia seama la propriu-i sfîrşit". Pe scurt, tabloul lui Guercino se dovedeşte a fi un *memento mori* medieval sub înfăţişarea umanistă — un concept favorit al teologiei morale creştine, transplantat în ambianţa ideală a pastoralelor clasice şi clasicizante.

Din cîte ştim, Sir Joshua Reynolds nu numai că avea cunoştinţă de tabloul lui Guercino dar a şi făcut schiţe după el (atribuindu-l incidental, adevăratului autor şi nu lui Bartolommeo Schidone).[37] Este de presupus, şi nu total neîntemeiat, că el şi-a amintit de tablou atunci cînd a inclus motivul *Et in Arcadia ego* în portretul doamnelor Crewe

---

[36] Vezi pasajul citat la nota 34.

[37] Vezi Leslie and Taylor, *op. cit.*, p. 260: „Găsesc o schiţă a unui tablou de Guercino într-un carnet de schiţe romane al lui Reynolds". Era evident că Tom Taylor a aflat din această schiţă, ce probabil purta aceeaşi notă explicativă, despre tabloul Corsini şi autorul său, şi această informaţie a fost atît de uluitoare încît un biograf ulterior al lui Reynolds, cu toate că nu avea habar de pictura lui Guercino, s-a hazardat în a afirma că Reynolds se inspirase din Poussin (W. Armstrong, *Joshua Reynolds*, übersetzt von E. von Kraatz, f. a., p. 89).

Scanned with CamScanner

și Bouverie; iar această legătură de prim ordin cu însăși sursa sintagmei, poate explica faptul că interpretarea corect gramaticală (drept "Even in Arcady, I Death, hold sway" („Pînă și în Arcadia, eu, Moartea, dețin puterea"), deși uitată de mult pe continent, le mai era încă familiară celor din cercul lui Reynolds, iar, mai tîrziu, a devenit parte integrantă din ceea ce se poate numi o tradiție specific engleză sau „insulară" — o tradiție care a avut tendința să rețină ideea de *memento mori*. Am văzut că însuși Reynolds și-a exprimat adeziunea față de interpretarea corectă a sintagmei latinești și că George al III-lea a înțeles-o de îndată. În afară de aceasta mai există și o compoziție *Et in Arcadia ego* de Giovanni Battista Cipriani (Fig. 93) — născut la Florența, dar activînd în Anglia de la sfîrșitul uceniciei pînă la moartea sa și 1785,[38] — compoziție ce prezintă blazonul Morții, țeasta și ciolanele, deasupra cărora se află inscripția *„Ancora in Arcadia Morte"*, ceea ce înseamnă: „Pînă și în Arcadia există Moarte", în sensul atribuit de traducerea regelui George. Chiar și iconoclasmul ironic al secolului nostru se mai inspiră și acum, în Anglia, din această sinistră concepție inițială a temei *Et in Arcadia*. Augustus John, căruia îi place să deseneze portrete de tinere negrese cu nume arcadiene ca „Daphne", „Phyllis", sau chiar „Aminta", a pus titlul *Atque in Arcadia ego* (cuvîntul neortodox *atque* exprimînd „pînă și" cu și mai mare emfază decît ortodoxul *et*) unei compoziții reprezentînd o scenă morbidă, după o noapte de beție, în care Moartea a adoptat înfățișarea unui ghitarist lugubru;[39] iar în romanul lui Evelyn Waugh *Brideshead Revisited* naratorul, un student sofisticat de la Oxford, își ornează apartamentul cu „un craniu ce l-am achi-

[38] Printre alte lucruri Cipriani a produs ilustrațiile la vestita ediție Ariosto publicată de Baskerville Press în 1773 la Birmingham.

[39] J. Rothenstein, *Augustus John*, Oxford, f. a., Fig. 71. Portretele de negrese la care ne-am referit sînt reproduse la Fig. 66, 67, 69. Potrivit unei scrisori primite din partea lui Sir John Rothenstein, titlurile date lucrărilor lui Augustus John în cartea sa au fost oferite oral de artist.

ziţionat recent de la Facultatea de medicină, care, proptit de o vază cu trandafiri, este în clipa de faţă podoaba de căpetenie a mesei mele de lucru. Pe frunte are înscris ca motto *Et in Arcadia ego*".

Deşi Cipriani s-a arătat credincios faţă de tradiţia „insulară" în traducerea sintagmei latineşti, el s-a inspirat din altă sursă pentru compoziţia picturală. Spirit funciarmente eclectic, el a extins peisajul şi a adăugat oi, cîini şi fragmente de construcţii în stil clasic; a mărit personalul cu şapte siluete de un caracter în general vorbind rafaelic, (cinci dintre care femei); şi a înlocuit postamentul din zid de o execuţie rudimentară a lui Guercino precum şi efigia Morţii reprezentată aevea de acesta, printr-un mormînt clasicizant de o concepţie elaborată pe care ţeasta şi ciolanele sînt sculptate în relief.

Urmînd o asemenea cale, artistul, destul de şters altminteri, dovedeşte că este familiarizat cu inovaţiile acelui om cu totul deosebit ale cărui compoziţii marchează momentul de cotitură în istoria temei *Et in Arcadia ego:* marele pictor francez Nicolas Poussin.

IV. Poussin a venit la Roma în 1624 sau 1625, la vreo doi ani după ce Guercino părăsise oraşul. Cîţiva ani mai tîrziu (probabil prin 1630) a creat prima dintre cele două compoziţii ale sale *Et in Arcadia ego,* aflată acum în Colecţia Devonshire din Chatsworth (Fig. 91). Fiind un adept al clasicismului (deşi într-un sens cu totul special), şi cunoscînd bine opera lui Vergiliu, Poussin a revizuit compoziţia lui Guercino adăugîndu-l pe Alpheus, zeitatea arcadiană a rîului, şi transformînd postamentul decrepit al pietrei funerare într-un sarcofag clasic pe care se află inscripţia *Et in Arcadia ego;* mai mult, el a subliniat conotaţiile erotice ale mediului arcadian prin adăugarea unei păstoriţe alături de cei doi păstori ai lui Guercino. Dar în ciuda acestor amendări, pictura lui Poussin nu ascunde faptul că derivă din opera lui Guercino. În primul rînd păstrează într-o oarecare mă-

Scanned with CamScanner

sură elementul de tensiune dramatică şi de surpriză; păstorii se apropie în grup din partea stîngă şi pe neaşteptate calea le este barată de monumentul funerar. În al doilea rînd, a fost păstrat craniul reprezentat aevea, aşezat pe sarcofag deasupra cuvîntului *Arcadia*, deşi acum este destul de mic şi se pierde, nemaiatrăgînd atenţia păstorilor care — un simptom grăitor al înclinaţiilor intelectualiste ale lui Poussin — par să fie mai curînd fascinaţi de inscripţie decît şocaţi de efigia Morţii. În al treilea rînd, pictura mai transmite, deşi mult mai puţin insistent decît cea a lui Guercino, un mesaj moralizator sau admonestant. La origine a constituit pandantul la *Midas răcorindu-şi faţa în rîul Pactolus* (aflat acum la Metropolitan Museum din New York), zeul rîului Pactolus, personajul esenţial din punct de vedere iconografic, explicînd introducerea corelativului său, Alpheus, un zeu al rîului mai puţin necesar, din tabloul reprezentînd Arcadia.[40]

Puse alături, cele două compoziţii oferă o lecţie dublă, una reprezintă un avertisment cu privire la dorinţa nebunească de înavuţire în detrimentul unor valori existenţiale mai pregnante, cealaltă anunţă că orice trăire nechibzuită a plăcerilor vieţii are un sfîrşit grabnic. Sintagma *Et in Arcadia ego* poate fi şi aici înţeleasă ca rostită de Moartea personificată şi poate fi şi aici tradusă prin „Pînă şi în Arcadia, eu, Moartea, deţin puterea", fără a intra în dezacord cu ceea ce este vizibil în pictura însăşi.

Cinci, şase ani mai tîrziu, Poussin a produs, totuşi, o altă versiune, finală, a temei *Et in Arcadia ego*, vestita pictură de la Luvru (Fig. 92). Iar în această pictură — care nu mai este un *memento*

---

[40] Relaţia dintre compoziţia mai timpurie a lui Poussin *Et in Arcadia*, şi anume pictura ce-i aparţine Ducelui de Devonshire şi tabloul Midas din New York a fost recunoscută şi complet analizată de A. Blunt, "Poussin's Et in Arcadia ego", *Art Bulletin*, XX, 1938, p. 96 şi urm. Blunt datează versiunea aparţinînd Ducelui de Devonshire pe la 1630, dată pe care mă simt acum înclinat să o accept.

Scanned with CamScanner

mori în veşmînt clasic împerecheat cu o *cave avaritiam* în veşmînt clasic, ci există autonom — observăm o ruptură categorică de tradiţia moralizatoare medievală. A dispărut elementul dramatic şi de surpriză. În locul a doi, trei arcadieni apropiindu-se dinspre stînga în grup, se află patru personaje dispuse simetric de ambele părţi ale unui monument sepulcral. În loc de a fi opriţi din drum de un fenomen neaşteptat şi înfricoşător, ei sînt absorbiţi într-o discuţie calmă şi într-o contemplare meditativă. Unul dintre păstori este îngenunchiat pe pămînt ca şi cînd ar reciti inscripţia pentru sine. Al doilea pare să o comenteze cu o tînără încîntătoare, care chibzuieşte la aceasta într-o atitudine liniştită şi gînditoare. Al treilea pare să fie transportat într-o stare de melancolie profundă şi înduioşată. Mormîntul se înfăţişează într-o formă simplificată redusă la un bloc dreptunghiular neîmpodobit şi fără a se face apel la racursiu, este plasat paralel cu planul tabloului, craniul fiind cu totul eliminat.

Avem a face, deci, cu o schimbare de interpretare fundamentală. Nu se pune atît problema de a-i preveni pe arcadieni asupra unui viitor implacabil cît de a-i cufunda într-o meditaţie gravă asupra unui trecut frumos. Par a se gîndi mai puţin la ei cît la fiinţa îngropată acolo — o fiinţă care s-a bucurat cîndva de plăcerile de care se bucură ei acum, şi al cărei monument „îi îndeamnă să ia seama la propriul lor sfîrşit", numai în măsura în care evocă amintirea unuia care a fost ceea ce sînt ei acum. Pe scurt, tabloul lui Poussin de la Luvru nu mai înfăţişează o confruntare plină de dramatism cu Moartea, ci o absorbire contemplativă pe tema naturii pieritoare a omului. Avem de a face cu o trecere de la moralismul abia reţinut la un sentiment elegiac nedeghizat.

Această schimbare generală de conţinut — rezultantă a tuturor schimbărilor particulare în sfera formei şi a motivelor mai sus menţionate, şi prea substanţiale spre a fi motivate prin obiceiul firesc

Scanned with CamScanner

pentru Poussin de a stabiliza şi într-o măsură de a atenua a doua versiune a unui tablou pe aceiaşi temă[41] — poate fi explicată printr-o întreagă gamă de cauze. Ea se află în concordanţă cu spiritul mai relaxat şi mai puţin temător al unei perioade care a ieşit victorioasă din spasmele Contra-Reformei. Se află în armonie cu principiile teoriei artei clasiciste, care respingea „les objets bizzares", şi mai cu seamă asemenea obiecte lugubre cum ar fi efigia Morţii.[42] Şi a fost facilitată, dacă nu chiar provocată, de familiaritatea lui Poussin cu literatura arcadiană, dovedită încă de tabloul de la Chatsworth unde substituirea printr-un sarcofag a fragmentului inform de lespede din pictura lui Guercino s-ar putea prea bine să fi fost sugerată de mormîntul lui Daphnis din Egloga a Cincea a lui Vergiliu. Dar atmosfera pioasă şi melancolică a tabloului de la Luvru şi chiar şi un detaliu simplu cum ar fi forma dreptunghiulară a sarcofagului ar părea să dezvăluie un contact proaspăt cu Sannazaro. Descrierea pe care acesta o oferă pentru un „Mormînt din Arcadia" — care în mod caracteristic nu-l mai adăposteşte pe păstorul şovăitor Daphnis ci pe o păstoriţă nu mai puţin şovăitoare, pe nume Phyllis — anunţă situaţia redată vizual în a doua compoziţie a lui Poussin.

. . . . . farò fra questi rustici
La sepoltura tua famosa e celebre.
Et da' monti Thoscani et da' Ligustici
Verran pastori ad venerar questo angulo
Sol per cagion che alcuna volta fustici.
Et leggeran nel bel sasso quadrangulo
Il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,
Per cui tanto dolor nel petto strangulo:

---

[41] Importanţa acestui obicei este, după părerea mea, oarecum supraliciitată în J. Klein, "An Analysis of Poussin's 'Et in Arcadia ego'", *Art Bulletin*, XIX, 1937, p. 314 şi urm.

[42] Vezi, de pildă, H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1883, p. 94.

Scanned with CamScanner

„Quella che ad Meliseo si altera et rigida
Si mostrò sempre, hor mansueta et humile
Si sta sepolta in questa pietra frigida."[43]

„O să-ţi fac mormîntul cunoscut şi renumit printre aceşti rustici. Veni-vor păstori de pe dealurile Toscanei şi Liguriei pentru a venera acest colţ de lume numai fiindcă tu ai sălăşluit aici cîndva. Şi vor citi pe frumoasa piatră rectangulară inscripţia ce la orice ceas îmi îngheaţă sufletul, ce mă face să înăbuş atîta durere în pieptu-mi: 'Ea, care întotdeauna s-a arătat atît de mîndră şi de neînduplecată faţă de Meliseo, zace acum, blîndă şi umilă sub această piatră.'"

Stihurile de mai sus nu numai că anticipează forma simplă şi dreptunghiulară a mormîntului în pictura lui Poussin de la Luvru, ce lasă impresia a fi o ilustrare directă a versului lui Sannazaro *bel sasso quadrangulo;* ele se află de asemeni într-un acord uimitor cu atmosfera ambiguă şi stranie a tabloului — cu acea reculegere tainică asupra mesajului mut al unor fiinţe ce au existat cîndva: „Şi eu am trăit în Arcadia unde trăiţi voi acum; şi eu m-am bucurat de plăcerile de care vă bucuraţi voi; şi eu am fost neîndurătoare atunci cînd ar fi trebuit să fiu miloasă. Şi acum sînt moartă şi îngropată". Parafrazînd astfel, în spiritul lui Sannazaro, sensul expresiei *Et in Arcadia ego* aşa cum apare în tabloul lui Poussin de la Luvru, am făcut ceea ce au făcut mai toţi interpreţii de pe continent: am denaturat sensul iniţial al inscripţiei pentru a o adapta la noua înfăţişare şi la noul conţinut al tabloului. Pentru că nu există dubiu că această inscripţie, tradusă corect, nu se mai armonizează cu ceea ce vedem aevea.

Citită în conformitate cu regulile gramaticii limbii latine („Pînă şi în Arcadia, iată că exist") sintagma fusese coerentă, şi uşor inteligibilă atîta

---

[43] Sannazaro, *Arcadia* (Scherillo, ed.) p. 306, versurile 257–67. Mai apar şi alte morminte în poemul lui Sannazaro, vezi p. 70, versurile 49 şi urm. p. 145, versurile 246 şi urm. (o traducere literală a *Eglogelor* lui Vergiliu, X, 31 şi urm.).

Scanned with CamScanner

vreme cît cuvintele puteau fi atribuite efigiei Morţii şi atîta vreme cît păstorilor li se tăia brusc calea de apariţia ei înfricoşătoare. Aceasta este evident adevărat în privinţa picturii lui Guercino, unde efigia Morţii este elementul proeminent al compoziţiei şi unde impactul său psihologic nu este încă atenuat de un mormînt sau un sarcofag artistic lucrat care să intre în competiţie cu el. Dar este adevărat, e drept într-o măsură mult mai redusă, în legătură cu celălalt tablou, mai timpuriu, al lui Poussin, unde craniul deşi mai mic şi deja subordonat sarcofagului nou introdus, iese totuşi în evidenţă, şi unde ideea apariţiei neaşteptate este încă reţinută.

Pus în faţa picturii de la Luvru, totuşi, privitorului nu-i mai vine uşor să accepte inscripţia în accepţia ei primordială, bazată pe o interpretare gramaticală corectă. În absenţa efigiei Morţii, *ego*-ul din sintagma *Et in Arcadia ego* trebuie acum interpretat ca referindu-se chiar la mormînt. Şi deşi în poezia funerară a perioadei „un mormînt glăsuitor" nu era un lucru nemaipomenit, acest *concètto* era atît de neobişnuit încît Michelangelo care l-a folosit în trei din cele cincizeci de epitafuri dedicate unui băiat chipeş, a considerat că se cuvine să-l lămurească printr-o remarcă explicativă în sensul că aici, în mod excepţional „mormîntul adresează cititorului aceste versuri".[44] Este infinit mai firesc să atribui cuvintele, nu mormîntului ci persoanei care zace sub lespede. Aşa stau lucrurile cu nouăzeci şi nouă la sută din toate epitafurile, inclusiv inscripţiile de pe mormîntul lui Daphnis, în Vergiliu, şi mormîntul lui Phyllis, la Sannazaro; iar tabloul lui Poussin de la Luvru sugerează această interpretare familiară — care, s-ar părea, proiectează mesajul sintagmei latineşti

[44] Vezi discuţia dintre W. Weisbach, „Et in Arcadia ego", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XVIII, 1937, p. 287 şi urm. şi autorul de faţă" 'Et in Arcadia Ego' et le tombeau parlant", *ibidem*, ser. 6, XIX, 1938, p. 305, şi urm. Pentru cele trei epitafuri ale lui Michelangelo în care însuşi mormîntul i se adresează privitorului („La sepoltura parla a chi legge questi versi") vezi K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonaroti*, Berlin, 1897, No. LXXVII, 34, 38, 40.

Scanned with CamScanner

din prezent în trecut — cu atît mai pregnant cu cît comportarea personajelor nu mai exprimă surpriza şi uluirea, ci o meditaţie calmă şi evocatoare.

Astfel, fără a aduce vreo modificare formulării inscripţiei, Poussin însuşi îl invită, aproape îl obligă, pe privitor să comită o eroare de traducere, raportînd cuvîntul *ego* la o persoană moartă în loc de a-l relaţiona cu mormîntul, legînd pe *et* de *ego* în loc de *Arcadia*, şi furnizînd verbul absent sub forma lui *vixi* sau *fui* în loc de *sum*. Dezvoltarea viziunii sale picturale depăşise semnificaţia formulei literare, şi am putea spune că aceia care sub impactul picturii de la Luvru hotărîseră să redea sintagma *Et in Arcadia ego* prin „Şi eu am trăit în Arcadia", mai degrabă decît prin „Pînă şi în Arcadia iată că exist", au siluit gramatica latină dar au interpretat corect sensul nou al compoziţiei lui Poussin.

Se poate dovedi, de fapt, că această *felix culpa* a fost comisă chiar în cercul lui Poussin. Prietenul şi primul său biograf, Giovanni Pietro Bellori, a dat în 1672, o interpretare perfect corectă şi exactă a inscripţiei atunci cînd a scris: *„Et in Arcadia ego*, cioè, *che il sepolcro si trova ancora* in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo le felicità"[45] (*„Et in Arcadia ego*, ceea ce înseamnă că *mormîntul poate fi găsit* [timpul este la prezent!] *pînă şi* în Arcadia, şi că moartea intervine chiar în mijlocul încîntării"). Dar numai cîţiva ani mai tîrziu (1685) cel de al doilea biograf al lui Poussin, André Félibien, care se număra şi el printre cunoscuţii săi, a făcut primul pas hotărîtor pe drumul unei interpretări latineşti eronate şi al unei corecte analize artistice: „Par cette inscription", spune el „on a voulu marquer que *celui qui est dans cette sépoulture a vécu* en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicité"[46] (Această

---

[45] G. P. Bellori, *loc. cit.*

[46] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, Paris, 1666—1685 (în ediţia din 1705, IV, p. 71); vezi de asemeni inscripţia de pe gravura lui Bernard Picart după tabloul de la Luvru al lui Poussin aşa cum este citată de Andresen, *op. cit.*, No. 417.

Scanned with CamScanner

inscripţie subliniază faptul că *persoana îngropată în acest mormînt a trăit* [timpul este la trecut!] în Arcadia"). Aici, deci, îl avem pe ocupantul mormîntului substituit mormînului însuşi, şi întreaga sintagmă proiectată în trecut: ceea ce fusese o avertizare a devenit o amintire. Din acest punct lucrurile se desfăşoară spre concluzia lor logică. Félibien nu-şi bătuse capul cu *et;* pur şi simplu îl omisese şi această versiune abreviată retradusă în chip straniu în latină, supravieţuieşte şi astăzi în inscripţia unui tablou de Richard Wilson, pictat la Roma în 1755: „Ego fui in Arcadia". La vreo treizeci de ani după Félibien (1719), Abbé du Bos a redat *et*-ul printr-o particulă adverbială, „cependant": „Je vivais cependant en Arcadie",[47] ceea ce înseamnă: „Şi totuşi am trăit în Arcadia", Ultimul retuş a fost adus de marele Diderot, care, în 1758, l-a legat ferm pe *et* de *ego* şi l-a redat prin *aussi:* „Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie",[48] „Şi eu am trăit în încîntătoarea Arcadie". Traducerea sa trebuie astfel considerată drept

---

[47] Abbé du Bos, *Réflexion critiques sur la poésie et sur la peinture* (publicată prima oară în 1719), I, secţiunea VI; în ediţia din Dresda din 1760, p. 48 şi urm.

[48] Diderot, „De la poésie dramatique", *Oeuvres complètes*, J. Assézat, ed. Paris, 1875—1877, VII, p. 353. Descrierea în sine a tabloului aşa cum o face Diderot este deosebit de imprecisă „Il y a un paysage de Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau [!]; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription *'Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie'*. Le prestige de style dont il s'agit, tient quelquefois à un mot qui detourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de coté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort ou quelque autre idée grande et mélancolique jetée toute au travers des images de la gaieté" (vezi de asemeni o altă referire la tabloul lui Poussin în „Salon de 1767" al lui Diderot, *Oeuvres*, XI, p. 161; mai tîrziu plasarea eronată a lui *aussi* a devenit un lucru tot atît de natural în literatura franceză ca şi plasarea eronată a lui *Auch* în cea germană, aşa cum o ilustrează expresia lui Delille *Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie*). Se pare că tabloul descris de Diderot scotea în evidenţă bine cunoscuta sa teorie a *contrastelor dramatice*, întrucît acesta îşi închipuia că îl înfăţişează pe păstori dansînd în sunetele unui fluier. Eroarea se datorează fie unei confuzii cu alte tablouri de Poussin, ca de pildă *Bacanala* de la National Gallery din Lon-

Scanned with CamScanner

sursa literară a tuturor versurilor de mai tîrziu, ce se află acum în uz, pînă la Jaques Delille, Johann Georg Jacobi, Goethe, Schiller, şi Felicia Hemans".[49]

Astfel, în timp ce — aşa cum am văzut — sensul originar al sintagmei *Et in Arcadia ego* a supravieţuit precar în Insulele britanice, dezvoltarea generală din afara Angliei a avut drept rezultat acceptarea unanimă a ceea ce se poate considera drept interpretarea elegiacă inaugurată de tabloul lui Poussin de la Luvru. Iar în Franţa, patria lui Poussin, tradiţia umanistă decăzuse în asemenea măsură în secolul al nouăsprezecelea încît Gustave Flaubert, marele contemporan al primilor impresionişti, nu mai înţelegea de loc vestita sintagmă. În frumoasa descriere pe care o face parcului Bois de la Garenne — „parc très beau malgré ces beautés factices" — el menţionează, alături, de un Templu al Vestei, un Templu

---

dra, fie lucrării *Sărbătoarea lui Pan* din cadrul Colecţiei Cook din Richmond, fie impresiei unei picturi mai tîrzii ce se ocupă de acelaşi subiect. Angelica Kauffmann, de pildă, a expus în 1766 un tablou descris după cum urmează: „un păstor şi o păstoriţă din Arcadia, comentînd cu gravitate alături de un mormînt, în timp ce alţii dansează la distanţă" (vezi Lady Victoria Manners şi Dr. W. C. Williamson, *Angelica Kauffmann*, London, 1924, p. 239; de asemeni Leslie and Taylor, *op. cit.*, I, p. 260).

[49] Pentru Jacques Delille, Goethe şi Schiller, vezi mai sus, notele 5, 6. Cît o priveşte pe doamna Felicia Hemans (vezi nota 7) se pare că motto-ul înscris la poemul ei confundă tabloul de la Luvru al lui Poussin cu una sau mai multe din variantele lui ulterioare: „O pictură celebră a lui Poussin reprezintă un grup de tineri păstori şi păstoriţe ce s-au oprit brusc din drumul lor încercînd emoţii diferite la vederea unui mormînt ce poartă inscripţia ‚Et in Arcadia ego'". În poem doamna Hemans îi urmează pas cu pas pe Sannazaro şi Diderot presupunînd că sub lespede se află o tînără:

Was some gentle kindred maid
In that grave with dirges laid?
Some fair creature, with the tone
Of whose voice a joy is gone?

„Oare ce blîndă fecioară fost-a coborîtă în acel mormînt cu atîta jale? Ce mîndră făptură al cărui glas dulce a luat cu sine o bucurie?".

Scanned with CamScanner

al prieteniei, şi un mare număr de ruine artificiale: „sur une pierre taillée en forme de tombe, *In Arcadia ego*, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention".[50]. [„Pe o piatră tăiată în forma unui mormînt scrie *In Arcadia ego* un non sens a cărui noimă n-am reuşit s-o dezleg".]

Putem uşor vedea că noua concepţie a Mormîntului din Arcadia iniţiată de tabloul lui Poussin de la Luvru şi sancţionată de traducerea eronată a inscripţiei putea duce la reflecţii de natură cu totul opusă, deprimante şi melancolice pe de o parte, consolatoare şi liniştitoare pe de alta; şi în cea mai mare parte a cazurilor, la o veritabilă fuziune „romantică" a celor două. În pictura lui Richard Wilson, menţionată mai sus, păstorii şi monumentul funerar — aici o stelă uşor deteriorată — sînt reduşi la rolul de element de ‚umplutură' accentuînd seninătatea surdinizată a *Campagnei* romane la asfinţit. În *Winterreise* a lui Johann Georg Jacobi din 1769 — ce pare să conţină primul „Mormînt în Arcadia" din literatura germană — citim: „Ori de cîte ori întîlnesc într-un peisaj frumos un mormînt cu inscripţia *Auch ich war in Arkadien*, le atrag atenţia prietenilor mei, ne oprim o clipă, ne strîngem cuprinşi de emoţie mîinile şi ne continuăm drumul".[51] Iar într-o gravură impresionant de stranie a unui romantic german pe nume Carl Wilhelm Kolbe (Fig. 94) care avea o metodă de a construi jungle şi păduri fantastice augmentînd iarba, plantele şi frunzele de varză pînă la dimensiunile arbuştilor şi copacilor, mormîntul şi inscripţia sa (aici, corectă, *Et in Arcadia ego*, deşi legenda gravurii oferă în mod eronat „Auch ich war in Arkadien") nu fac decît să accentueze uitarea duioasă de lume a celor doi îndrăgostiţi. În accepţiunea pe care o dă Goethe sintagmei *Et in Arcadia ego*, ideea de moarte este

---

[50] Gustave Flaubert, „Par les champs et par les grèves", *Oeuvres complètes*, Paris, 1910, p. 70; pasajul mi-a fost semnalat prin amabilitatea lui Georg Swarzenski.

[51] Vezi Büchmann, *loc. cit.*

Scanned with CamScanner

în cele din urmă eliminată total.[52] O folosește într-o versiune abreviată („Auch ich in Arkadien") drept motto pentru vestita sa relatare a călătoriei minunate pe care a făcut-o în Italia așa încît nu înseamnă decît: „Și eu am fost în țara bucuriei și a frumuseții".

Pe de altă parte Fragonard a reținut ideea morții; dar el a răsturnat morala inițială. A înfățișat doi cupidoni, probabil spiritele îndrăgostiților decedați, strînși într-o îmbrățișare în interiorul unui sarcofag desmembrat. În timp ce alți cupidoni mai mici flutură prin apropiere și un geniu al locului ilumineză prietenos scena cu o torță nupțială (Fig. 95). Aici dezvoltarea și-a încheiat ciclul. Ideii lui Guercino „Pînă și în Arcadia există moarte", desenul lui Fragonard îi răspunde: „Pînă și în moarte poate exista Arcadia".

---

[52] Vezi, de asemenea, Faust de Goethe, III, 3:

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arcadisch frei sei unser Glück!

Să locuiești în fericire,
Așa îți bate-acum sorocul.
Se schimbă-n chioșc bolta și tronul,
Arcadie fie-ne norocul!

(Citat reprodus după versiunea datorată lui Lucian Blaga).

În literatura germană de mai tîrziu această interpretare pur hedonistă a fericirii arcadiene avea să degenereze în concepția frivolă de „a-și petrece timpul în distracții". În traducerea germană a lui *Orphée aux Enfers* de Offenbach eroul cîntă deci „Als ich noch Prinz war von Arkadien" în loc de „Quand j'étais prince de Béotie".

Scanned with CamScanner

EPILOG

TREI DECENII DE ISTORIA ARTELOR ÎN STATELE UNITE

Impresiile unui european transplantat

Chiar şi atunci cînd se ocupă de trecutul îndepărtat, istoricul nu poate fi pe de-a-ntregul obiectiv. Iar într-o relatare a propriilor sale experienţe şi reacţii factorul personal devine atît de important încît trebuie extrapolat prin eforturi deliberate din partea cititorului. Trebuie, deci, să încep cu cîteva date autobiografice, deşi este greu să vorbeşti despre tine însuţi fără a lăsa impresia fie a unei false modestii fie a unei veritabile infatuări.

Am venit pentru prima oară în Statele Unite în toamna anului 1931 la invitaţia Universităţii din New York. Pe vremea aceea eram profesor de istoria artelor la Hamburg; şi întrucît acest oraş hanseatic s-a mîndrit întotdeauna cu tradiţia sa cosmopolită, autorităţile nu numai că s-au bucurat să-mi acorde permisiunea să lipsesc timp de un semestru, dar, ulterior şi-au dat consimţămîntul să alternez semestrele petrecute în Hamburg cu cele de la New York. Astfel, timp de trei ani în şir am făcut, cum s-ar spune, naveta peste ocean. Iar cînd, în primăvara anului 1933, naziştii i-au scos din slujbele oficiale pe toţi evreii, întîmplarea a făcut să mă aflu la New York în timp ce familia mea mai era acasă. Îmi amintesc

Scanned with CamScanner

cu duioşie de primirea unei lungi telegrame în limba germană prin care eram informat de concedierea mea, sigilată însă cu o banderolă de hîrtie verde purtînd inscripţia: "Cordial Easter Greetings Western Union."

Aceste felicitări s-au dovedit a fi de bun augur. M-am întors la Hamburg numai ca să-mi rezolv problemele personale şi să fiu prezent la doctoratul cîtorva dintre studenţii mei loiali (lucru care mai era posibil, oricît de curios ar părea, în faza iniţială a regimului nazist); şi mulţumită eforturilor altruiste ale prietenilor şi colegilor mei americani, ce nu pot fi uitaţi şi pe care nu i-am uitat, am reuşit să ne stabilim la Princeton încă din 1934. Timp de un an am ţinut simultan cursuri la Universităţile New York şi Princeton iar în 1935 am fost invitat să fac parte din Facultatea de umanistică recent constituită la Institute for Advanced Study, care-şi datorează reputaţia faptului că membrii săi fac din cercetare preocuparea lor de căpătîi, recurgînd la predare numai cînd şi cînd, în vreme ce într-o mulţime de alte instituţii de cultură se întîmplă exact invers. Am continuat de asemeni să predau într-o serie de alte locuri şi cu deosebită regularitate la Princeton şi New York.

Spun toate acestea pentru a nu lăsa nici un dubiu asupra faptului că experienţa mea în această ţară este întrucîtva atipică atît în privinţa prilejurilor oferite cît şi a limitărilor. Şi pentru că veni vorba de prilejuri: spre deosebire de aproape mai toţi colegii mei, inclusiv cei născuţi în America, n-am fost nicicînd împovărat de obligaţii de predare excesive şi n-am resimţit niciodată lipsa înlesnirilor pentru cercetare; spre deosebire de atîţia cărturari emigranţi, am avut marea şansă de a veni în Statele Unite mai degrabă ca oaspete decît ca refugiat; şi trebuie s-o spun cu adîncă recunoştinţă că niciodată nu m-a făcut nimeni să simt diferenţa după ce statutul meu s-a schimbat brusc în 1933. Cît priveşte limitele, nu cunosc Sudul dincolo de Asheville, Carolina de Nord şi

Scanned with CamScanner

nici Vestul dincolo de Chicago; şi, spre regretul meu, nu m-am aflat în legături profesionale cu studenţii pe perioade mai lungi.

I. Deşi avînd rădăcini într-o tradiţie ce poate fi urmărită în timp pînă în Renaşterea italiană, şi dincolo de ea, pînă în Antichitatea clasică, istoria artelor — adică, analiza istorică şi interpretarea acelor obiecte făcute de om cărora le atribuim o valoare dincolo de cea pur utilitară, ca opusă esteticii, criticii, cunoaşterii experte şi „aprecierii" pe de o parte, şi studiilor axate pe probleme de colecţionarea antichităţilor pe de altă parte — este, comparativ vorbind, un adaos destul de recent la familia disciplinelor academice. Şi întîmplarea face, aşa cum s-a exprimat un cercetător american, „ca limba ei maternă să fie germana". Ea a fost mai întîi recunoscută ca un *Fach* ajuns la maturitate tocmai în ţările de expresie germană, şi cultivată cu o intensitate deosebită, exercitînd o influenţă din ce în ce mai marcată asupra domeniilor adiacente, incluzînd-o însăşi pe sora ei mai vîrstnică şi mai conservatoare, arheologia clasică. Prima carte care să facă paradă de sintagma „istoria artei" pe pagina de titlu a fost *Geschichte der Kunst des Altertums* de Winckelmann, publicată în 1764, iar bazele metodologice ale acestei noi discipline au fost puse în volumul lui Karl Friedrich von Rumohr *Italienische Forschungen* din 1827. La o dată chiar mai îndepărtată, în 1813, fusese înfiinţat un post de profesor plin la Göttingen, primul ocupat fiind excelentul Johann Dominic Fiorillo, hamburghez de origină în ciuda numelui. Iar în cursul anilor catedrele universitare care se înmulţeau din ce în ce mai mult în Germania, Austria, şi Elveţia au fost înzestrate cu oameni al căror nume nu şi-a pierdut niciodată aura magică: Jakob Burckhardt, Julius von Schlosser, Franz Wickhoff, Carl Justi, Alois Riegl, Max Dvořàk, Georg Dehio, Heinrich Wölfflin, Abi Warburg, Adolph Goldschmidt, Wilhelm Vöge. Caracteristic este şi faptul că majoritatea

Scanned with CamScanner

colecţiilor publice erau conduse de oameni care au fost tot atît de proeminenţi în calitatea lor de cercetători cît şi de administratori şi experţi, de la Adam Bartsch şi Johann David Passavant la Wilhelm Bode, Friedrich Lippmann, Max J. Friedländer şi Georg Swarzenski.

Subliniind aceste fapte nu văd cum aş putea fi bănuit de patriotism retroactiv german. Îmi dau seama de pericolul inerent ce zace în ceea ce a fost descris drept metode „teutonice" în istoria artelor şi de faptul că rezultatele instituţionalizării disciplinei la o oră timpurie, poate prea timpurie, nu au fost întotdeauna cele dorite. Sînt convins că fiecare pagină a lui Leopold Delisle şi Paul Durrieu, Louis Courajod şi fraţii Goncourt, Montague Rhodes James (care se voia cunoscut ca specialist în „antichităţi") şi Campbell Dodgson, Cornelis Hofstede de Groot şi Georges Hulin de Loo, cîntăreşte mai mult decît o tonă de teze de doctorat germane. Şi pot înţelege că din punctul de vedere al unui gentleman englez istoricul de artă poate fi asemuit cu un individ care compară şi analizează în public farmecele cunoscutelor sale, în loc să le curteze în particular sau să le întocmească arborele genealogic[1]; nici măcar acum nu există o catedră permanentă de isoria artelor nici la Oxford nici la Cambridge.[2] Rămîne totuşi un fapt stabilit că pe vremea Marelui Exod din anii '30 ţările de expresie germană deţineau încă locul de frunte în istoria artelor, cu excepţia Statelor Unite ale Americii.

---

[1] Conform informaţiei amabile oferite de un fost student, temporar stabilit la Oxford, cam exact la opt luni după ce am ţinut această prelegere la Universitatea din Pennsylvania, Compania de radio britanică a transmis două conferinţe în apărarea istoriei artelor: N. Pevsner, "Reflections on Not Teaching Art History" (*The Listener*, XLVIII, 1952, Nr. 1235, 30 octombrie, p. 715 şi urm.); şi E. Watterhouse, "Art as a Piece of History" (*ibidem*, Nr. 1236, 6 noiembrie, p. 761 şi urm.). Aceste conferinţe, ambele foarte documentate, iar a doua extrem de spirituală, au fost transmise sub titlul "An Un-English Activity?".

[2] [Am aflat, în iunie 1955, că la Oxford a fost înfiinţată o asemenea catedră. *Hosanna in excelis.*]

Scanned with CamScanner

II. Aici istoria artelor a refăcut, în cursul cîtorva decenii, evoluţia ei de la Bellori şi Baldinucci la Riegl şi Goldschmidt tot aşa cum activitatea de colecţionar al lui J. P. Morgan — începînd cu obiecte mici de valoare enormă în privinţa materialului sau a orelor investite în lucru şi terminînd cu desene aparţinînd vechilor maeştrii — de la Duc de Berry la Mariette şi Crozat. Iniţial *hobby*-ul unor asemenea oameni de afaceri şi oameni de litere precum Henry Adams şi Charles Eliot Norton (ale cărui prelegeri de la Harvard au fost descrise de către fiul său drept „Prelegeri asupra moralei moderne ilustrate pe arta anticilor"), istoria artelor s-a dezvoltat într-o disciplină autonomă pe la începutul secolului al douăzecilea, iar după primul război mondial (care *terminus post quem* are bineînţeles o semnificaţie colosală) a început să se lupte pentru supremaţie, nu numai cu ţările de expresie germană dar cu Europa luată în totalitate. Aceasta a fost posibil nu în ciuda, ci pentru că părinţii ei fondatori — personalităţi ca Allan Marquand, Charles Rufus Morey, Frank J. Mather, A. Kingsley Porter, Howard C. Butler, Paul J. Sachs — nu au fost rezultatul unei tradiţii constituite, ci au parvenit la istoria artelor prin intermediul filologiei clasice, al teologiei şi filosofiei, literaturii, arhitecturii sau pur şi simplu al activităţii de colecţionar. Ei au constituit o profesie dînd curs unei vocaţii.

La începuturi noua disciplină a trebuit să se rupă de acea asociere oneroasă cu învăţămîntul artistic practic, cu activitatea de apreciere artistică şi cu acel monstru amorf denumit "*general education*". Primele numere ale publicaţiei *Art Bulletin* fundată în 1913, recunoscută astăzi drept periodicul de istoria artelor ce se bucură de cel mai mare prestigiu în lume, erau dedicate mai cu seamă unor teme precum: „Ce instruire în domeniul artistic ar trebui să ofere cursul la nivel de colegiu pentru viitorul licenţiat în umanistică?"; „Valoarea artei în predarea la nivel de colegiu"; „Ce anume gustă oamenii într-un tablou"; sau „Pregătirea tînărului pentru a face faţă unui curs la

Scanned with CamScanner

nivel de colegiu în domeniul artelor". Istoria artelor, după cum bine ştim, s-a strecurat pe uşa din dos, sub masca arheologiei clasice („Meleager de la Fogg Museum şi lucrări înrudite în America"). evaluarea formelor contemporane („Arta lui Auguste Rodin") şi, în mod caracteristic, recenzii de cărţi. Abia în 1919 (la un an după armistiţiu) i s-a permis rubricii de Istoria artelor să-şi arate în lume scăfîrlia mică şi hidoasă. În 1923, însă, cînd *Art Bulletin* ajunsese să conţină fără să se ruşineze zece articole de istoria artelor şi numai unul în domeniul aprecierii artistice, şi cînd se făcuse simţită nevoia de a se lansa un periodic competitiv — *Art Studies* care n-a avut însă decît o existenţă scurtă — bătălia a fost cîştigată (deşi hărţuielile ocazionale s-au mai produs, totuşi, pînă în zilele noastre). Şi cam prin aceeaşi perioadă cercetătorii europeni, dintre care numai cîţiva traversaseră Atlanticul, au început să se trezească şi să ia aminte.

Ştiau, bineînţeles, că fuseseră constituite colecţii grandioase în Statele Unite şi că o serie de cărţi de istoria artei de mare valoare fuseseră scrise în America — ca să nu menţionăm decît studiile numeroase ale lui Allan Marquand asupra familiei Della Robbia (1912 — 22), cele două cărţi ale lui Frederick Mortimer Clapp asupra lui Pontormo (1914 şi 1916), monografia lui E. Baldwin Smith asupra obiectelor de ivoriu din Provence în epoca creştinismului timpuriu (1918). Le mai ajunsese de asemenea la ureche că în mai multe muzee din America precum şi la o universitate pe nume Harvard se desfăşurau remarcabile studii de natură tehnică; că o doamnă bogată din New York fondase o bibliotecă de referinţă conţinînd mii şi mii de fotografii, şi că încă din 1917 o altă universitate, pe nume Princeton, alcătuia un cuprinzător Indice al iconografiei creştine. Acestea erau acceptate ca fiind lucruri oarecum de la sine înţelese şi numai parţial considerate ca ieşite din comun. Dar în 1923 şi 1924 au apărut aproape simultan volumul lui A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* (*Sculptura romanică*

Scanned with CamScanner

pe intinerariile de pelerinaj), care dintr-o lovitură a revoluționat ideile acceptate cu privire la cronologia și difuziunea sculpturii secolului al doisprezecelea pe întreg continentul european; și vestitul eseu al lui Albert M. Friend ce-și propunea să localizeze una dintre cele mai importante și mai enigmatice școli carolingiene în abația regală de la Saint-Denis; cît și studiul lui Charles Rufus Morey, „Surse ale stilului medieval", care a îndrăznit să reducă complexitatea artei medievale la trei curente importante cam în același mod în care Johannes Kepler redusese complexitatea sistemului solar la trei legi fundamentale. Nici un savant european — cu atît mai puțin germanii și austriecii care, orice s-ar spune împotriva lor, se temeau mai puțin de literatura străină decît cea mai mare parte a italienilor și aproape a tuturor francezilor — nu putea rămîne orb la faptul că Statele Unite apăruseră ca o forță de mînă întîi în domeniul istoriei artelor; și că, pe de altă parte, istoria artelor asumase o fizionomie nouă, distinctă în Statele Unite.

Deceniul ce a urmat — de la 1923 la 1933 — a cunoscut ceea ce privit retrospectiv va apărea drept un Veac de aur. În afara faptului că Universitatea Princeton a întreprins săpături atît în Asia Mică cît și în Franța și a lansat un program grandios de publicare de manuscrise, ea a cimentat de asemenea o tradiție dăinuitoare de cercetări sofisticate în arta creștină timpurie, bizantină și medievală. Universitatea Harvard a pregătit numeroși tineri entuziaști și rafinați care au constituit personalul unui număr mereu crescînd de muzee ale căror colecții se extindeau necontenit. Chandler R. Post și Walter W. S. Cook au repus în propriile sale drepturi îndelung neglijata istorie a artei spaniole. Fiske Kimbell s-a lansat în studiile ce aveau să facă epocă în domeniul arhitecturii și decorațiunilor în stil Louis XIV, Régence, Louis XVI și Rococo. William M. Ivins a deschis noi perspective în interpretarea și evaluarea artelor grafice. Richard Offner a deschis drum experților în domeniul primitivilor italieni într-o ma-

Scanned with CamScanner

nieră cît se poate de apropiată de ştiinţele exacte. O generaţie mai tînără, reprezentată astăzi strălucit de cercetători ca Rensselaer Lee, Meyer Schapiro şi Millard Meiss, a arătat primele semne ale unor talente remarcabile. *Muzeul de artă modernă*, conceput de Alfred Barr, şi-a început ascensiunea meteorică. Şi tocmai la momentul de apogeu al acestor desfăşurări Hitler a devenit stăpînul Germaniei.

II. Istoricul de artă european ajuns în New York la începutul deceniului al patrulea — mai cu seamă dacă sosea destul de devreme pentru a fi martorul fazei finale a erei prohibiţiei şi se afla înconjurat de o atmosferă călduţă şi relaxată greu de descris şi poate şi mai greu de rechemat în memorie altfel decît cu o oarecare nostalgie — aşa cum am spus, istoricul de artă european era în acelaşi timp uluit, electrizat şi entuziasmat. El se înfrupta din comorile adunate în muzee, biblioteci, colecţii particulare şi galeriile negustorilor de artă. Descoperea că o serie de aspecte ale picturii medievale şi ale manuscriselor cu anluminuri puteau fi studiate mai deplin aici decît în Europa pentru că, datorită unei serii de accidente istorice, cea mai mare parte a materialului pertinent îşi croise drum peste ocean. Era uimit că poate solicita o carte la Biblioteca publică din New York fără a veni cu recomandare din partea unei ambasade sau din partea a doi cetăţeni cu greutate; că bibliotecile sînt deschise seara, unele dintre ele chiar pînă la miezul nopţii; şi că toată lumea pare să fie realmente gata să-i pună la dispoziţie materiale. Chiar şi *Muzeul de artă modernă*, iniţial adăpostit la etajul al doisprezecelea al clădirii Heckscher şi ulterior mutat într-o construcţie modestă pe terenul de astăzi, oferea o atmosferă în care vizitatorul nu se simţea pe vremea aceea covîrşit de dispreţ. Bibliotecarii şi curatorii de muzeu păreau să considere că menirea lor era aceea a unor curele de transmisie mai degrabă decît a unor „păstrători" sau *conservateurs*. Chiar şi mai uimitoare era activitatea fantastică desfăşurată în

Scanned with CamScanner

lumea istoricului de artă — o activitate care nu era debarasată de snobismul intelectual şi social, dar care era întotdeauna deosebit de stimulatoare: nenumărate expoziţii şi discuţii interminabile; proiecte de cercetare finanţate de către particulari, începute azi pentru a fi abandonate mîine; conferinţe ţinute nu numai în lăcaşurile de cultură dar şi în locuinţele celor avuţi, publicul sosind în splendide *Cadillac* cu doisprezece cilindri sau în *Rolls-Royce* cu aer condiţionat, în *Pierce-Arrow* sau în *Locomobile*. Iar dincolo de această faţadă care-ţi lua ochii se făcea simţit spiritul descoperirii şi experimentului care, controlat de o minuţie cărturărească, trăia în lucrările unora precum Kingsley Porter şi Charles Rufus Morey.

Devenind de sine stătătoare după primul război mondial, istoria artelor în America şi-a tras seva din ceea ce ar fi reprezentat un handicap cu douăzeci sau treizeci de ani înainte: din distanţa culturală şi geografică faţă de Europa. Desigur era important faptul că Statele Unite ieşiseră din confict ca unica putere beligerantă cu o economie ce nu fusese afectată de război aşa încît existau fonduri substanţiale pentru călătorii, înlesniri de cercetare şi publicare. Dar şi mai important a fost faptul că Statele Unite stabiliseră pentru prima oară un contact mai degrabă activ decît pasiv cu Lumea veche şi au menţinut acest contact într-un spirit deopotrivă acaparator şi imparţial sub raportul observaţiei.

În timp ce legăturile între ţările europene, prea apropiate pentru a ajunge curînd la reconciliere şi prea sărăcite pentru a relua fără întîrziere schimburile culturale, au rămas întrerupte mulţi ani, legăturile între Europa şi Statele Unite se păstraseră intacte sau au fost reluate de îndată. New York-ul era asemeni unui aparat imens de radio gata să primească şi să transmită la un număr impresionant de staţii de recepţie ce nu-şi puteau recepta reciproc mesajele. Dar lucrul care-l impresiona cel mai mult pe un străin atunci cînd devenea conştient de ceea ce se petrece în America îl constituia faptul că în timp ce istoricii de

Scanned with CamScanner

artă din Europa erau obișnuiți să gîndească în limitele unor granițe regionale și naționale, pentru americani nu existau asemenea bariere.

Cărturarii europeni fie se lăsau inconștient dominați de emoții adînc înrădăcinate, fie se luptau să se debaraseze de asemenea simțăminte care în mod tradițional erau legate de întrebări cum ar fi aceea dacă Germania, Franța sau Italia este patria capitelului cubiform, sau dacă Roger van der Weyden era flamand sau valon, sau dacă primele bolte cu nervuri au fost constituite la Milano, Morienval, Caën sau Durham; iar discutarea unor asemenea probleme tindea să fie limitată la zone și perioade asupra cărora fusese concentrată atenția timp de generații sau cel puțin decenii. Văzută din cealaltă parte a Atlanticului, întreaga Europă de la Spania pînă la Mediterana de răsărit se contopea într-o panoramă ale cărei planuri apăreau la intervale cuvenite tot atît de clar delimitate.

Și așa precum istoricii de artă americani puteau vedea trecutul într-o viziune panoramică nedeformată de prejudecăți naționale și regionale, tot așa erau în stare să vadă prezentul într-o viziune panoramică nedeformată de nici un *parti pris* instituțional sau personal. În Europa — unde toate „mișcările" semnificative în arta contemporană, de la impresionismul francez la suprarealismul internațional, de la *Crystal Palace* la „Bauhaus", de la scaunul lui Morris la cel al lui Aalto prinseseră formă — de regulă nu rămînea loc pentru discuția obiectivă, ca să nu mai vorbim de analiza istorică. Însuși impactul nemijlocit al evenimentelor îi forța pe *litterateurs* fie să se apere fie să atace, iar pe istoricii de artă mai inteligenți să păstreze tăcerea. În Statele Unite asemenea personalități ca Alfred Barr, Henry Russell Hitchcock, pentru a numi doar doi din pionerii acestui domeniu, puteau contempla scena contemporană cu același amestec de entuziasm și detașare, scriind despre ea cu același respect pentru metoda istorică și aceeași preocupare pentru documentarea meticuloasă ce sînt cerute unui studiu asupra obiectelor de ivoriu din secolul al paisprezecelea

Scanned with CamScanner

sau asupra stampelor din secolul al cincisprezecelea. „Distanța istorică" (de obicei este nevoie să se scurgă de la șaizeci la optzeci de ani) s-a dovedit a fi înlocuibilă de distanța culturală și geografică.

A fi imediat și permanent expus unei istorii a artei eliberată de bariere provinciale în timp și în spațiu, și a lua parte la dezvoltarea unei discipline animată încă de spiritul tineresc de aventură, au fost poate cele mai importante cîștiguri pe care un cărturar imigrant le putea culege de pe urma transmigrației sale. Dar în plus era o binecuvîntare pentru el să vină în contact — și uneori chiar în conflict — cu un pozitivism anglo-saxon care, din principiu, se arată suspicios față de speculația abstractă; să realizeze cu mai multă acuitate problemele materiale (ridicate, de pildă, de diversele tehnici din pictură și gravură și de factorii statici din arhitectură) care în Europa tindeau a fi considerați drept preocupări ale muzeelor și școlilor de tehnologie mai degrabă decît ale universităților; și, *last but not least*, să se vadă nevoit de a se exprima, de bine de rău, în engleză.

Ținînd seama de cele spuse cu privire la istoria disciplinei noastre, era inevitabil ca vocabularul scrierilor de istoria artei să devină mai complex și mai elaborat în țările de expresie germană decît oriunde aiurea și să se dezvolte în cele din urmă într-un limbaj tehnic greu de decodat chiar înainte ca nazismul să facă din literatura germană o creație neinteligibilă pentru germanii necontaminați. Filosofia noastră conține mai multe cuvinte decît cele visate vreodată în ceruri și pe pămînt și, spre a se face înțeles în engleză, fiece istoric de artă de formație germană trebuia să-și alcătuiască propriul dicționar. Procedînd astfel, el își dădea seama că terminologia din limba sa era adeseori, fie nejustificat de esoterică fie flagrant de imprecisă; din nefericire limba germană permite ca un gînd destul de comun să fie declamat din spatele unei draperii de postav de grosime evidentă, și, invers, dincolo de un singur termen să planeze o multitudine de sensuri. Cuvîntul *taktisch*, de pildă,

Scanned with CamScanner

denotînd în mod normal „tactic" ca opus termenului „strategic", este folosit în germana istoriilor de artă nu numai drept echivalentul lui „tactil" sau chiar „textural" cît şi cu sensul de „tangibil" sau „palpabil". Iar adjectivul ubicuu de *malerisch* trebuie redat, potrivit contextului, în şapte sau opt feluri diferite: „*picturesque*" (pitoresc) ca în „*picturesque disorder*" (dezordine pitorească); „*pictorial*" (imagistic) [sau, mai degrabă termenul odios „*painterly*" (pictural)] ca opus celui de „*plastic*" (plastic); „*dissolved*", „*sfumato*" sau „*non-linear*" (dizolvat, *sfumato* sau non linear) ca opus celui „*linear*" (liniar) sau celui de „*clearly defined*" (clar definit); „*loose*" (liber) ca opus celui de „*tight*" (rigid); „*impasto*" (*impasto*) ca opus celui de „*smooth*" (neted). Pe scurt, atunci cînd vorbeşte sau scrie în engleză, chiar şi istoricul de artă trebuie mai mult sau mai puţin să ştie ceea ce intenţionează să spună şi să exprime ceea ce are în minte, iar această constrîngere a fost cît se poate de binevenită pentru noi toţi. Într-adevăr însăşi această constrîngere combinată cu faptul că profesorul american se află de mult mai multe ori în situaţia de a se adresa unui public neprofesionist şi nefamiliarizat cu arta decît confratele său european, a contribuit, cum s-ar spune, în mare măsură să ne slobozească limba. Obligaţi să ne exprimăm astfel încît să ne facem înţeleşi şi totodată să fim riguroşi, şi dîndu-ne seama, nu fără surprindere, că lucrul este cu putinţă, am descoperit curînd în noi curajul să scriem volume asupra întregii opere a unor maeştrii sau asupra unor întregi perioade în loc de a ne limita doar la vreo zece articole specializate pe care şi aşa tot le-am produs pînă la urmă; şi am îndrăznit să ne ocupăm de, să spunem, problema mitologiei clasice în arta medievală în întregimea ei în loc de a investiga— sau în plus faţă de aceasta — numai metamorfozele lui Hercule sau Venus.

Iată, deci, care sînt cele cîteva binecuvîntate cîştiguri de ordin spiritual pe care această ţară le-a oferit istoricilor de artă imigranţi. Nu eu sînt acela chemat să stabilească dacă aceştia au fost

Scanned with CamScanner

sau nu în stare să se revanşeze, sau modul în care au reuşit s-o facă. Dar aş dori să menţionez faptul că, din punct de vedere pur temporal, fluxul lor în această direcţie a contribuit fără tăgadă la dezvoltarea în continuare a istoriei artei atît ca disciplină academică cît şi ca obiect de interes general. După cîte ştiu nu există istoric de artă de origine străină care să fi fost preferat în America unuia autohton. Imigranţii fie că au fost cooptaţi în sînul personalului didactic de la catedrele deja existente în colegii sau universităţi (din motive uşor de înţeles, dar oarecum delicate, muzeele nu se arătau tot atît de dispuse să-i integreze), fie li s-a încredinţat misiunea să instituie predarea istoriei artelor acolo unde anterior lipsise din context. În oricare din aceste situaţii nu li s-au îngustat ci li s-au lărgit perspectivele studenţilor şi profesorilor americani. Există şi o situaţie în care un grup de cercetători refugiaţi au avut şansa să joace un rol constructiv într-un proces ce poate pe drept cuvînt fi numit spectacular: înfiinţarea *Institutului de arte frumoase* de pe lîngă New York University.

S-a dezvoltat dintr-o catedră restrînsă menită să ofere cursuri doctoranzilor, căreia am avut şansa să mă alătur în 1931, şi care pe vremea aceea avea vreo zece cursanţi, trei sau patru profesori, nici o sală de curs proprie, ca să nu mai vorbim de clădire, şi nici un fel de înzestrare tehnică. Atît orele de curs cît şi cele de seminar se ţineau în încăperile din subsolul lui *Metropolitan Museum*, denumite de noi toţi „sălile mortuare", unde fumatul era interzis sub pedeapsă cu moartea, paznici cu chipuri severe scoţîndu-ne afară la orele 20[55] fără să ţină seama unde ajunsesem cu referatele sau cu discuţiile. Singurul lucru care ne rămînea era să ne schimbăm sediul într-un bar simpatic de pe *Fiftysecond Street;* iar aceste condiţii, punînd bazele mai multor prietenii durabile, au fost pe deplin satisfăcătoare vreo două semestre. Dar zilele barului erau numărate şi se făcea simţită din ce în ce nevoia unui loc oricît de mic unde studenţii universităţii dintr-un oraş

Scanned with CamScanner

mare să se poată întîlni, fuma şi discuta despre activitatea lor din timpul zilei fără să fie nevoiţi să consume băuturi sau să fie supraveghiaţi de cadre didactice şi în acelaşi timp să se afle în imediata vecinătate a lui *Metropolitan Museum*. Astfel s-a închiriat un mic apartament la întretăierea dintre *Eightythird Street* şi *Madison Avenue*, unde au fost adăpostite diapozitivele ce fuseseră achiziţionate de diverşii conferenţiari şi una din acele colecţii standard de cărţi de artă ce puteau fi obţinute, la cerere, de la corporaţia Carnegie.

În cursul următorilor cîţiva ani nu mai puţin de cinci renumiţi refugiaţi germani au dobîndit funcţii permanente la ceea ce devenise acum *Institutul de arte frumoase*. S-au colectat fonduri impresionante într-un chip misterios. Iar astăzi, acest Institut, după ştiinţa noastră, singurul organism universitar independent destinat exclusiv programelor doctorale în domeniul istoriei artelor, nu este numai cea mai mare dar şi cea mai vie şi mai variată instituţie academică de acest tip, ocupînd o clădire su şase etaje pe *East Eightieth Street*, posedînd o bibliotecă utilitară şi una din cele mai valoroase colecţii de diapozitive, frecventată de mai bine de o sută de doctoranzi destul de avansaţi şi întreprinzători ca să publice un periodic de specialitate propriu, şi numărînd printre absolvenţi pe unii dintre cei mai remarcabili profesori universitari şi muzeologi. Toate acestea n-ar fi devenit posibile dacă şeful de catedră, Walter Cook, n-ar fi demonstrat o îmbinare unică de prevedere, îndărătnicie, bosă a afacerilor, devotament altruist şi lipsă de prejudecăţi („Hitler mi-e cel mai bun prieten", spunea el adesea, „el scutură pomul şi eu strîng merele") şi dacă nu i s-ar fi oferit şansa vieţii sale în coincidenţa venirii la putere a fascismului şi nazismului în Europa cu înflorirea spontană a istoriei artelor în Statele Unite.

IV M-am referit mai sus la faptul că specialistul american are ocazia mult mai des decît cel european să se adreseze unui public nefamiliarizat şi

Scanned with CamScanner

neprofesionist. Explicaţia rezidă pe de o parte în considerente de ordin general. Din motive insuficient explorate de antropologi, se pare că americanii au o înclinaţie deosebită pentru a asculta prelegeri şi a audia consfătuiri şi simpozioane (o înclinaţie încurajată şi exploatată de muzeele noastre care, spre deosebire de cea mai mare parte a instituţiilor surori din Europa, se consideră centre culturale mai degrabă decît simple colecţii). Iar „turnul de fildeş" unde se presupune că şi-ar petrece viaţa profesorul — o figură de stil care, pentru că a venit vorba, îşi datorează existenţa fuziunii în secolul al nouăsprezecelea a unei comparaţii din *Cîntarea cîntărilor* cu una din turnul lui Danaë al lui Horaţiu — în societatea oarecum fluidă din America are mult mai multe ferestre decît în multe alte ţări. Pe de altă parte, raza mai mare a activităţilor profesionale rezultă în oarecare măsură din condiţiile specifice ale vieţii academice în America. Faptul mă atrage într-o discuţie succintă a unor aşa numite probleme organizatorice — discuţie ce va ieşi într-o oarecare măsură din sfera subiectului meu pentru că ceea ce se aplică la istoria artelor se aplică *mutatis mutandis* la toate celelalte ramuri ale umanisticii.

O diferenţă fundamentală între viaţa academică din Statele Unite şi cea din Germania (vreau să mă limitez la propria mea experienţă directă) [3]

[3] Comentariile mele asupra organizării universităţilor germane (în mare măsură identică cu cea a universităţilor din Austria şi Elveţia) se referă bineînţeles la perioada dinainte de venirea lui Hitler la putere, al cărui regim a distrus din temelii viaţa academică din Germania şi Austria. Cu unele rezerve, totuşi, se pare că sînt valabile şi pentru perioada de după 1945, cînd după cîte sînt informat, a fost mai mult sau mai puţin restabilită situaţia de fapt; schimbările minore de care am aflat sînt menţionate în notele 4 şi 6. Pentru informaţii suplimentare vezi lucrarea fundamentală a lui A. Flexner, *Universities, American, English, German*, New York, London, Toronto, 1930; şi relatarea amuzantă în articolul lui E. M. Kantorowicz, "How the Pre-Hitler German Universities Were Run", *Western College Association*; *Addresses on the Problem of Administrative Overhead and the Harvard Report: General Education in a Free Society*, Întrunirea din toamnă, 10 noiembrie, 1945, Mills College, Cal., p. 3 şi urm.

Scanned with CamScanner

rezidă în faptul că în Germania profesorii au un statut static iar studenţii unul mobil, în timp ce în America lucrurile se petrec exact invers. Un profesor german fie rămîne la Tübingen pînă la sfîrşitul vieţii, fie este solicitat la Heidelberg şi apoi, poate la München sau Berlin; dar oriunde ar profesa rămîne neclintit. Intră în obligaţiile sale ca la intervale stabilite, pe lîngă cursurile şi seminariile de strictă specialitate, să ofere un aşa numit *collegium publicum*,[4] cu alte cuvinte, o serie de conferinţe săptămînale abordînd un subiect de interes mai general, oferite liber pentru toţi studenţii, membrii corpului didactic, şi de regulă pentru marele public; dar el rareori se urcă pe un podium de conferinţe în afara oraşului unde activează, cu excepţia întrunirilor profesionale sau a congreselor. Studentul german, totuşi, avînd dreptul în urma *abiturium*-ului său (diploma de absolvire a unei şcoli secundare recunoscute de stat) de a se înscrie la orice universitate doreşte, petrece aici un semestru şi alt semestru în altă parte pînă cînd găseşte profesorul sub a cărui îndrumare doreşte să-şi pregătească teza de doctorat (în universităţile germane nu există teze de licenţă sau magisteriale), profesor care să-l accepte, cum s-ar spune, ca discipol personal. Poate studia cîţi ani doreşte şi chiar şi cînd s-a apucat de doctorat poate absenta periodic şi nelimitat.

---

[4] Cursurile specializate sînt oferite *privatim*, studenţii trebuie adică să se înscrie pentru fiecare din ele şi să plătească o taxă moderată (cam 60 cenţi) pe ora săptămînală de-a-lungul semestrului. Seminariile, pe de altă parte, se ţineau *privatissime et gratis*, adică studenţii nu plăteau nici o taxă dar numai profesorul avea dreptul să accepte participanţii, conform pretenţiilor sale. Am aflat că acum seminariile (cu excepţia celor mai avansate, oferite special pentru doctoranzi) sînt supuse aceleiaşi taxe ca şi cursurile *privatim*; dar profesorul îşi mai păstrează dreptul de a face selecţia celor admişi. În plus faţă de taxele pentru cursuri individuale, din care trebuie să aleagă un număr minim în timp ce selecţia nu-l priveşte decît pe el, studentul german care studiază o disciplină umanistă nu plăteşte decît o taxă de înscriere în fiecare semestru, plus o taxă „de admitere" ce include permisiunea de a folosi biblioteca şi de a frecventa seminariile cît şi dreptul la asistenţa medicală, etc.

Scanned with CamScanner

În Statele Unite, așa cum știm cu toții, situația este total diferită. Colegiile și universitățile noastre mai vechi, fiind toate particulare și astfel dependente de acea loialitate a absolvenților, care în această țară este o forță tot atît de puternică pe cît este loialitatea față de școala secundară în Anglia, își păstrează dreptul de a hotărî pe cine admit în rîndurile studenților și își păstrează studenții pe durata a patru ani. Instituțiile de stat, deși sînt obligate prin lege să accepte orice bacalaureat din statul respectiv, aderă cel puțin la acest principiu al permanenței. Transferurile sînt privite cu vădită dezaprobare. Și chiar și după licență studenții rămîn, în limita posibilităților, în aceeași instituție pînă cînd își obțin diploma magisterială. Dar, vrînd parcă să compenseze într-o oarecare măsură monotonia mediului înconjurător și a modului de instruire, atît colegiile cît și universitățile invită frecvent conferențiari și profesori din afară, uneori pentru o singură seară, alteori pentru cîteva săptămîni, pentru un trimestru sau chiar pe timp de un an.

Din punctul de vedere al conferențiarului invitat sistemul oferă multe avantaje. Îi lărgește orizontul, îl aduce în contact cu colegi și studenți de tipuri foarte diferite, și după o serie de ani îi poate da senzația încîntătoare că se află la el acasă în multe campusuri universitare, cam tot așa cum umaniștii itineranți ai Renașterii se simțeau ca la ei acasă în multe orașe sau la multe curți. Dar din punctul de vedere al studentului — mă refer la studentul care își propune cercetarea umanistă drept profesie — sistemul are dezavantaje evidente. În cele mai multe cazuri studentul se înscrie la un anumit colegiu pentru că tradiția familiei sau rațiuni financiare nu-i lasă nici o altă alegere, și mai departe la o anume instituție post-universitară pentru că din întîmplare aceasta îl acceptă. Chiar și dacă este satisfăcut de alegerea sa, imposibilitatea de a explora alte alternative îi va îngusta vederile și îi va afecta inițiativa iar dacă a făcut o greșeală, situația s-ar putea să conducă la o adevărată tragedie. În acest caz, contactul tem-

Scanned with CamScanner

porar cu conferenţiari veniţi în chip de oaspeţi va contrabalansa destul de greu efectul alienant al unui mediu înconjurător nepropice şi ar putea chiar să adîncească sentimentul de frustrare al studentului.

Nici o persoană cu judecată n-ar propune să schimbe un sistem care s-a dezvoltat astfel din motive istorice şi economice întemeiate, şi a cărui modificare ar presupune o revizuire fundamentală a ideilor şi idealurilor americane. Nu vreau decît să spun că îşi are, ca orice instituţie creată de om, defectele şi calităţile sale. Şi aceasta este valabil şi pentru alte trăsături organizatorice conform cărora viaţa noastră academică diferă de cea din Europa.

Una din cele mai importante dintre aceste diferenţe este împărţirea colegiilor şi universităţilor noastre în catedre autonome, un sistem străin de concepţie europeană. În conformitate cu tradiţia medievală, universităţile de pe continentul european în general şi cele din ţările de expresie germană în special sînt organizate în patru-cinci „facultăţi": teologie, drept, medicină şi filosofie (cea din urmă adeseori împărţită în matematică şi ştiinţele naturii pe de o parte şi disciplinele umaniste pe de alta). În fiecare din aceste facultăţi există o catedră — numai în cazuri excepţionale există mai mult de una — dedicată unor discipline speciale ca de pildă, pentru a limita discuţia la disciplinele umaniste, greacă, latină, engleză, limbi islamice, arheologie clasică sau chiar istoria artelor; şi în principiu consiliul profesoral este compus în exclusivtate din titularii acestor catedre, în mod normal profesori plini (*ordinarii*).[5] Profesorul (plin) constituie nucleul unui mic

[5] După primul război mondial în Germania *Privatdozenten* şi *extraordinarii* (vezi nota următoare) şi-au cîştigat dreptul de a fi reprezentaţi în Consiliul facultăţii prin delegaţi care, bineînţeles, îşi ocupă fotoliile doar în calitate de reprezentanţi ai grupului lor şi nu ai disciplinei, şi sînt aleşi numai pentru un an; cînd eram la Hamburg ei trebuiau chiar să părăsească încăperea cînd se discutau probleme legate de disciplina lor. În ceea ce priveşte *etatsmässige extraordinarii*

Scanned with CamScanner

grup alcătuit din conferenţiari (*extraordinarii*) şi lectori (*Privatdozenten*)[6] asupra cărora nu are totuşi autoritate oficială cu privire la activităţile lor academice. El este răspunzător de administrarea seminarului sau al institutului său; dar acordarea

(vezi din nou nota următoare) uzanţa este diferită. În cele mai multe universităţi ei au dreptul la un loc în Consiliul profesoral numai în cazul în care disciplina lor nu este reprezentată de către un *ordinarius*.

[6] Această corespondenţă este fără îndoială *foarte* aproximativă. Pe de o parte statutul academic al unui *Privatdozent* („asistentul" nostru nu îşi are echivalent în universităţile germane) era şi este mai sigur şi mai demn decît chiar şi acela al conferenţiarilor noştri nedefinitivi prin aceea că el se bucură de o libertate absolută în predare şi nu poate fi schimbat din post, întocmai ca şi profesorul plin. Pe de altă parte, această funcţie, aşa cum o sugerează şi numele, nu atrage după sine nici un fel de remuneraţie (aşa stăteau lucrurile pînă de curînd în unele universităţi). Oferindu-i-se *venia legendi* (dreptul de a preda) pe baza meritelor sale profesionale (atestate de o *Habilitationsschrift* şi o lucrare susţinută în faţa Consiliului profesoral) mai degrabă decît fiind „angajat" să umple un gol în program, *Privatdozent-ul* nu poate pretinde decît taxele plătite de studenţi pentru cursurile şi seminariile *privatim* (vezi nota 4). El primeşte un salariu fix numai în cazul cînd obţine fie un *Lehrauftrag* (delegaţia de a preda) o materie anume, fie acceptă funcţia de asistent, în care caz îşi asumă o parte serioasă din treburile administrative ale seminarului sau institutului. Altminteri el depinde de venituri din afară sau de genul de subvenţii ce pot fi obţinute de la fundaţii oficiale sau semioficiale. Natura oarecum paradoxală a acestui aranjament a ieşit la iveală în mod deosebit în cursul perioadei dificile ce a urmat primului război mondial şi poate fi ilustrată prin experienţa mea personală. În 1921 devenisem (în urma unei invitaţii) *Privatdozent* la Universitatea din Hamburg, fundată în 1920; şi de vreme ce eram unicul reprezentant „cu normă completă" în disciplina mea (alte cursuri şi seminarii fiind oferite de directori şi curatori de la muzeele locale), mi s-a încredinţat conducerea seminarului de istoria artelor ce era în curs de formare şi m-am bucurat de privilegiul deosebit de a accepta şi examina candidaţi pentru doctorat. Totuşi, nu primeam nici un salariu; şi prin 1923, cînd averea mea se devalorizase prin inflaţie, am fost numit asistent plătit la însuşi seminarul unde funcţionam ca director neplătit. Acest post interesant de asistent pe lîngă mine însumi, creat de un Senat binevoitor, pentru că salariul funcţiei de asistent era oarecum mai mare decît cel obţinut prin *Lehrauftrag*, l-am deţinut pînă în 1926 cînd am fost numit profesor plin, sărind peste stadiul de *extraordinarius*. Aflu că astăzi un *Privat-*

Scanned with CamScanner

titlurilor şi încadrarea sau invitarea personalului didactic, oricare ar fi gradul sau domeniul, sînt hotărîte numai de întregul Consiliu profesoral.

Unei persoane obişnuite cu sistemul nostru de catedre auto-guvernate, ce nu dau socoteală decît direct zeilor, această organizare străveche îi poate părea destul de absurdă. Atunci cînd un candidat îşi înaintează teza de doctorat asupra dezvoltării semnelor diacritice în arabă, profesorul (plin) de istoria artelor îşi poate exprima punctul de vedere în timp ce conferenţiarul şi lectorul specialişti în limbi islamice, nu. Nici un profesor plin, oricît de nepriceput s-ar dovedi în munca administrativă, nu poate fi absolvit de obligaţia de a conduce treburile seminarului sau ale institutului său. Nici un *Privatdozent*, oricît de neeficient s-ar dovedi, nu poate fi concediat decît pe motive disciplinare. Nici nu i se poate încredinţa un anume curs sau seminar (afară de cazul cînd a acceptat să-şi asume obligaţii speciale de predare — *Lehrauftrag* — situaţie comparabilă cu contractul unui conferenţiar invitat de aici), şi nici nu poate fi împiedicat legal să ofere orice cursuri sau seminarii doreşte, fără a ţine seama de ceea ce îi convine profesorului plin, atîta vreme cît se încadrează în limitele impuse de *venia legendi* („dreptul de a preda").[7]

Dar şi aici sistemul american are servituţile virtuţilor sale (printre acestea, trebuie să ne referim în treacăt la flexibilitatea cît se poate de sănătoasă ce le permite, de pildă, doctoranzilor mai vechi să predea fie în propria lor universitate fie

dozent în unele universităţi vest-germane primeşte un stipendiu *ex officio*; dar aceasta atrage după sine o restrîngere a numărului lor nelimitat pînă acum, extinderea intervalului minim între doctorat şi admiterea la *Privatdozentur* de la doi la trei ani, şi introducerea unui examen intermediar în urma căruia candidatul poartă frumosul titlu de *Doctor habil*(*itandus*). *Extraordinarii* se împart în două clase foarte diferite. Ei sînt fie vechi *Privatdozenten* cărora li s-a acordat un titlu profesoral din curtenie şi fără schimbarea materială a statutului, fie *etatsmässige* („bugetari") *extraordinarii* a căror situaţie este similară cu aceea a profesorilor plini, cu excepţia faptului că salariile sînt mai mici şi că, de regulă, nu deţin un loc în Consiliul profesoral (vezi nota precedentă).

[7] Vezi nota precedentă.

Scanned with CamScanner

în instituţii învecinate). Lectorul sau conferenţiarul american se bucură de drept de vot la nivelul catedrei; în schimb este obligat să ţină cursurile pe care i le încredinţează catedra. În problemele catedrei de franceză nu poate interveni nici măcar profesorul plin cu cea mai mare greutate, specialist în istorie modernă sau *vice versa;* dar tocmai această autonomie perfectă a catedrelor atrage după sine două pericole grave: izolarea şi proliferarea aceluiaşi tip de intelectual.

Este foarte posibil ca istoricul de artă să se priceapă tot atît de puţin la semnele diacritice ale limbii arabe pe cît se pricepe arabistul în arta lui Caravaggio. Dar este reciproc avantajos pentru cei doi profesori că se văd neapărat o dată la două săptămîni întrucît nu este exclus ca ei să aibă sau să dezvolte un interes comun faţă de neoplatonism sau faţă de diagramele astrologice; şi este avantajos pentru universitate deoarece s-ar putea ca ei să aibă păreri temeinic argumentate — chiar dacă divergente — în legătură cu hotărîri de ordin general ce pot fi discutate cu profit *in pleno.* S-ar putea ca în fond profesorul de greacă să nu ştie nimic despre Chaucer şi Lydgate; dar este un lucru salutar că are dreptul să pună întrebarea dacă profesorul de engleză, propunînd un tînăr amabil pentru postul de conferenţiar nu a neglijat fără să vrea pe vreun alt tînăr mai puţin amabil poate dar eventual mai capabil. De fapt instituţiile noastre de învăţămînt superior îşi dau din ce în ce mai mult seama de aceste două pericole, izolarea şi proliferarea aceluiaşi tip de intelectual. Universitatea din Chicago a făcut încercări să coordoneze catedrele de umanistică reunindu-le într-o singură „diviziune"; alte universităţi experimentează sistemul comitetelor şi/sau al cursurilor interdisciplinare; Universitatea Harvard merge atît de departe încît nu face o numire permanentă, să spunem, la Catedra de studii clasice decît după ce convoacă un „comitet *ad-hoc*" compus din profesori de la Harvard care să nu fie specialişti în studii clasice şi din specialişti în studii clasice de la alte instituţii. Dar a integra

Scanned with CamScanner

catedre suverane într-o „diviziune" este aproape tot atît de ușor ca a co-ordona state suverane într-o organizație internațională; iar înființarea unor comitete poate fi considerată ca indicînd existența unei probleme mai degrabă decît soluționarea ei.

V Nu mai este nevoie să subliniem că această diferență între „sistemul catedrelor autonome" și „sistemul catedrelor subordonate facultății", reflectă nu numai o divergență în condițiile de ordin politic și economic dar și o divergență în privința conceptului de „învățămînt superior" ca atare. În mod ideal (și știu foarte bine că idealul european a trecut și trece în continuare prin schimbări nu mai puțin semnificative decît cele prin care trece realitatea americană), universitatea europeană, *universitas magistrorum et scholarium*, este constituită dintr-un corp de cărturari, fiecare din ei înconjurat de un grup de *famuli*. Colegiul american este un corp de studenți încredințați unui corp didactic. Studentului european, care nu beneficiază de altă îndrumare decît sprijinul și critica oferite în seminarii sau în conversații particulare, îi revine obligația să învețe ce dorește și ce este în stare, iar răspunderea pentru eșec sau reușită cade exclusiv pe umerii săi. Studentului american, testat și notat fără răgaz, îi revine obligația să învețe ceea ce i se cere, răspunderea pentru eșec sau reușită căzînd în mare parte pe umerii profesorilor săi (de aici discuțiile adeseori reluate în publicațiile din campusurile noastre universitare asupra gradului în care își încalcă obligațiile membrii corpului didactic dedicînd o parte din timp activității de cercetare). Iar problema fundamentală pe care am remarcat-o, sau am întîlnit-o în viața universitară din America, este modul în care se poate realiza o tranziție organică de la atitudinea studentului care socoate: „Ești plătit să mă înveți; învață-mă dară, afurisitule" la cea a tînărului cercetător care gîndește: „Se presupune că știi cum ce soluționează o problemă; arată-mi, deci, te rog, cum să procedez"; iar de partea pro-

Scanned with CamScanner

fesorului de la atitudinea celui care, conformîndu-se cerinţelor, concepe teste şi le notează, producînd procentajul de respingeri, admiteri şi evidenţieri, la atitudinea grădinarului care se străduie să ajute un pom să crească.

Ne putem aştepta ca această transformrae să afecteze factorii implicaţi în programul de doctorantură şi să atingă perfecţiunea în interiorul acestui cadru. Este dureros însă faptul că doctorandul mediu (talentul ieşit cu totul din comun se va afirma probabil în condiţiile oricărui sistem) se pomeneşte într-o situaţie în care îi este mai dificil să-şi dobîndească independenţa intelectuală decît unor grupuri anume de simpli studenţi — mă refer la aceia care datorită rezultatelor foarte bune în ultimul an sînt scutiţi de frecvenţa obligatorie.

Şeful catedrei este acela care îi fixează doctorandului în fiecare semestru un număr de cursuri şi seminarii (în cele mai multe cazuri exagerat de multe) în cadrul cărora trebuie să lupte spre a obţine calificative superioare. Subiectul tezei de magister este în cele mai multe cazuri fixat de unul dintre asistenţii săi care îi urmăreşte totodată şi evoluţia. Iar la sfîrşit îl aşteaptă un examen plăsmuit de plenul catredei, pe care nici unul din membrii acesteia nu l-ar putea trece în mod onorabil.

În general există multă bunăvoinţă de ambele părţi; înţelegerea şi solicitudine din partea profesorului şi — mă refer la cazurile fericite — loialitate şi interes din partea doctorandului. Dar în cadrul sistemului nostru se pare că înseşi aceste calităţi lăudabile fac cu atît mai dificilă trecerea de la stadiul de învăţăcel la cel de cercetător. Cea mai mare parte a doctoranzilor în domeniul umanisticii nu sînt independenţi din punct de vedere financiar. Într-o societate în care din raţiuni numeroase şi întemeiate cărturarul este cotat sensibil mai jos decît avocatul sau medicul şi mai cu seamă decît omul de afaceri prosper, este nevoie de o voinţă de fier şi de ceva înrudit cu obsesia ca vlăstarul unei familii avute să poată înfrînge re-

Scanned with CamScanner

zistența părinților, unchilor, a prietenilor de club atunci cînd își propune să urmeze o profesiune a cărei răsplată supremă este obținerea gradului de profesor cu un venit mediu de opt la zece mii dolari pe an. Doctorandul mediu, deci, nu provine dintr-o familie avută și trebuie să depună eforturi susținute în vederea dobîndirii unei slujbe și pentru a atinge acest țel se arată gata să accepte orice i se oferă. Dacă este istoric de artă se așteaptă ca profesorii lui să-l înzestreze cu abilitatea de a lucra în orice secție a unui muzeu sau de a ține orice curs indiferent în care colegiu; iar profesorii își dau toată silința să se ridice la înălțimea acestor așteptări. În consecință, atît doctorandul cît și profesorul de cursuri doctorale sînt obsedați de ceea ce aș numi spectrul totalității.

În universitățile germane acest spectru al totalității — or pentru a fi mai politicoși — preocuparea pentru „programe echilibrate" — nu există. În primul rînd, libertatea de mișcare de care se bucură studenții scoate din discuție problema totalității. Profesorii țin prelegeri asupra subiectului care-i fascinează în acel moment, împărtășind prin aceasta studenților plăcerile descoperirii; și dacă din întîmplare un tînăr este interesat de un domeniu anume în care universitatea sa nu oferă cursuri, are posibilitatea să se ducă la o alta și o și face. În al doilea rînd, scopul procesului academic ca atare este să-i ofere studentului nu un maximum de cunoștințe ci un maximum de adaptabilitate — nu atîta să-l învețe materie cît să-l învețe metodă. Atunci cînd istoricul de artă european părăsește universitatea, cea mai valoroasă posesiune a sa nu este nici familiarizarea destul de inegală cu dezvoltarea generală a artelor, pe care se presupune că o dobîndește prin cursuri, seminarii și lectură particulară, nici o familiarizare mai profundă cu domeniul special din care a fost ales subiectul tezei sale, ci capacitatea de a deveni un specialist spre indiferent care din domenii îl va purta mai tîrziu fantezia sa în viață. Cu trecerea timpului, lumea istoricului de artă german — și autorul de față nu constituie o ex-

Scanned with CamScanner

ceptie — tinde să devină asemănătoare unui arhipelag de mici insule, ce se organizează într-un desen coerent, atunci cînd sînt privite dintr-un avion, dar care sînt separate prin canalele unei ignoranţe abisale; pe cînd lumea confratelui său american poate fi comparată cu un platou masiv de cunoştinţe specializate ce domină un deşert de informaţii generale.

După ce-şi obţine ultimul titlu — şi aici intervine încă o diferenţă importantă — istoricul de artă german, în cazul în care doreşte să îmbrăţişeze cariera academică, lucrează independent o perioadă. Nu poate obţine un post didactic înainte de trecerea a doi-trei ani şi înainte de a fi produs o lucrare serioasă al cărui subiect poate avea sau nu legătură cu teza sa de doctorat. Iar după ce a obţinut *venia legendi* are libertatea, aşa cum am menţionat mai sus, să predea cît de mult sau cît de puţin îi convine. În America, tînărul posesor al diplomei de magistru în arte sau arte frumoase acceptă de regulă un post de asistent sau lector care atrage după sine în mod firesc un număr fix şi destul de considerabil de ore de predare, şi în plus — în urma unei stipulaţii de dată recentă, pe care o consider nefastă — îi impune obligaţia tacită să se pregătească cît se poate de repede să obţină titlul de doctor ca o condiţie prealabilă pentru promovare. Continuă să fie o rotiţă într-un angrenaj cu deosebirea că acum dă el calificative în loc să primească şi îi vine greu să parvină la acel echilibru între predare şi cercetare care reprezintă poate dozajul cel mai fin din viaţa academică.

Prea adesea împovărat de „o sarcină de predare excesivă" — o expresie dezgustătoare care constituie în sine un simptom elocvent al maladiei pe care încerc să o descriu — şi prea adesea lipsit de înlesnirile de ordin tehnic necesare, tînărul asistent sau lector se află rareori în situaţia să poată adînci problemele ce-i apar în pregătirea orelor; aşa încît şi el şi studenţii săi sînt privaţi de experienţa instructivă şi plină de satisfacţii ce rezultă dintr-o aventurare laolaltă în teritorii neexplorate. Şi niciodată în timpul anilor săi de for-

Scanned with CamScanner

mare nu i se oferă şansa să hoinărească după pofta inimii, dacă ne putem exprima astfel. Şi în fond, tocmai aceasta este şansa care formează umanistul. Umaniştii nu pot fi „pregătiţi"; lor trebuie să li se îngăduie să se maturizeze, şi dacă îmi pot permite o comparaţie atît de casnică să se mureze. Nu bibliografia indicată la cursul 301 ci o frază din Erasmus din Rotterdam, sau din Spenser sau din Dante sau din vreun mitograf obscur din secolul al paisprezecelea „ne va aprinde făclia"; şi tocmai acolo unde nu este obligaţia noastră să căutăm vom găsi. *Liber non est,* spune un proverb latin încîntător, *qui non aliquando nihil agit* : „Nu-i liber acela care nu-şi ia din cînd în cînd libertatea de a nu face nimic".

În această direcţie s-au făcut eforturi considerabile în ultimii ani. Cele mai multe catedre de artă nu mai pun accentul pe omniscienţă absolută în acordarea diplomelor magisteriale în arte şi arte frumoase, şi nici măcar în acordarea celor doctorale, ci permit „concentrarea într-una sau două zone". O perioadă de respiro între momentul absolvirii cursurilor doctorale şi începutul unei „cariere" se acordă într-un număr de cazuri, prin burse de cercetare Fulbright (care totuşi se limitează la studii peste hotare şi sînt administrate, în privinţa deciziei finale de o agenţie cu caracter politic mai degrabă decît cu caracter academic). Acelaşi gen de burse Fulbright sînt oferite şi specialiştilor care trag deja la jug, dacă ne putem exprima astfel; ei pot de asemeni beneficia de un an sau doi de cercetare fără alte obligaţii dobîndind burse precum cele oferite de Fundaţia Guggenheim sau fiind acceptaţi ca membri temporari la *The Institute for Advanced Studies*, care consideră că acest gen de înlesniri constituie una din raţiunile majore ale existenţei sale. Bineînţeles, asemenea îndemnizaţii îl scutesc cu totul pe beneficiar de obligaţiile de predare. Dar chiar şi problema echilibrului dintre predare şi cercetare a început, din fericire, să atragă atenţia. Unele universităţi, mai cu seamă Yale şi Princeton, folosesc fonduri speciale fie pentru a-i scuti cu

Scanned with CamScanner

totul de predare pe membrii corpului didactic potenţial creatori, fie, o măsură mai inspirată, pentru a le reduce la jumătate obligaţiile de predare pe o anumită perioadă, fără a le reduce corespunzător salariul.

VI Şi totuşi mai rămîn multe de rezolvat. Şi numai ceva care să se apropie de un miracol poate curma din rădăcină ceea ce consider a fi cauza neajunsurilor noastre: lipsa unei pregătiri adecvate la nivelul învăţămîntului liceal. Liceele de stat — şi chiar şi un număr din ce în ce mai mare de şcoli particulare costisitoare şi cu pretenţii — îi dau drumul în lume viitorului umanist cu deficienţe care în multe cazuri nu pot fi niciodată înlăturate cu totul şi care pot fi remediate numai cu preţul unei investiţii de timp şi de energie mai mare decît îşi poate permite, raţional vorbind, în facultate şi în timpul doctoranturii. Mai întîi socotesc că este o greşală să-i forţezi pe nişte copii să ia o hotărîre cu privire la diversele programe posibile, unele din ele neincluzînd nici o limbă clasică, altele lăsînd cu totul la o parte matematica, la o vîrstă la care nu au cum să ştie de ce vor avea nevoie mai tîrziu în viaţă. Mai trebuie avut în vedere şi umanistul care regretă că a trebuit să înveţe matematică şi fizică pe vremea cînd era la liceu. Şi privind din cealaltă direcţie, se spune că Robert Bunsen, unul din cei mai mari oameni de ştiinţă din istorie, ar fi afirmat că un băiat căruia nu i se predă decît matematică nu va deveni un matematician ci un dobitoc şi că modul cel mai eficient de a forma o minte tînără este de a o supune unui curs de gramatică latină.[8]

---

[8] S-ar cădea poate, să redau în întregime opinia lui Bunsen, aşa cum a fost relatată de un biolog aflat acolo în momentul rostirii ei: „Im Anschluss an Gauss kam Bunsen auf die Frage zu sprechen, in welcher Weise man einen für Mathematik besonders begabten Jungen erziehen solle. 'Wenn Sie ihm nur Mathematik beibringen, glauben Sie, dass er ein Mathematiker werden wird? — Nein, ein Esel'. Für besonders wichtig erklärte er die Denkerziehung durch die lateinische Grammatik. In ihr lernen die Kinder mit Gedanken-

Scanned with CamScanner

Oricum, chiar dacă presupunem că viitorul umanist a avut destul noroc să-şi aleagă programul de studii adecvat cînd nu avea decît treisprezece, paisprezece ani (şi o statistică recentă a dovedit că dintr-un milion de liceeni din New York City numai o mie optează pentru latină şi numai paisprezece pentru elină), chiar şi în acest caz, el nu a fost expus acelui spirit aparte şi insesisabil al cercetării erudite pe care Gilbert Murray îl denumeşte *religio grammatici* — acea religie stranie îi face pe adepţi să fie în acelaşi timp neliniştiţi şi senini, entuziaşti şi pedanţi, de o onestitate scrupuloasă şi nu în mică măsură infatuaţi. Teoria americană a educaţiei cere ca profesorii secundari — în convîrşitoarea lor majoritate femei — să aibă cunoştinţe extinse în materie de „tipare de comportament", „integrare în grup" şi „modul de a controla impulsurile agresive", dar nu insistă suficient asupra cantităţii de cunoştinţe pe care le posedă în specialitatea lor şi nici asupra faptului dacă sînt sau nu cu adevărat interesaţi sau preocupaţi în mod activ de ea. Profesorul german de gimnaziu este în medie — sau cel puţin era pe vremea mea — un individ cu multe defecte, cînd pompos cînd timid, adeseori nedînd nici cea mai mică importanţă înfăţişării sale, şi de o inocenţă binecuvîntată în privinţa psihologiei juvenile. Dar deşi era mai bucuros că predă unor copii decît unor studenţi, era mai întotdeauna un cărturar. Profesorul care m-a învăţat latina era prieten cu Theodor Mommsen şi unul din cei mai stimaţi specialişti în Cicero. Profesorul care m-a învăţat elina era redactorul publicaţiei *Berliner Philologische Wochenschrift*, şi n-o să uit niciodată impre-

---

dinger umgehen, die sie nicht mit Händen greifen können, die jedoch einer Gesetzmässigkeit unterliegen. Nur so lernen sie es, mit Begriffen sicher umzugehen", Vezi J. von Uexküll, *Niegeschaute Welten; Die Umwelten meiner Freunde*, Berlin, 1936, p. 142

Scanned with CamScanner

sia pe care a făcut-o acest pedant simpatic asupra noastră, băieți de cincisprezece ani, cînd și-a cerut scuze pentru că a trecut cu vederea plasarea greșită a unei virgule într-un pasaj din Platon. „Eroarea a fost a mea", ne-a mărturisit el, „și totuși, în urmă cu douăzeci de ani am scris un articol tocmai asupra acestei virgule; acum să luăm traducerea încă o dată de la început". Și n-am să uit nici antipodul său, un om de un spirit și o erudiție erasmiană, care a devenit profesorul nostru de istorie cînd am ajuns în primele clase de liceu și care s-a prezentat cu fraza: „Domnilor, în anul acesta vom încerca să înțelegem ce s-a petrecut în perioada așa numitului Ev Mediu. Faptele se presupun a fi cunoscute; sînteți destul de mari pentru a ști cum să vă folosiți de cărți".

Însumarea unor mici experiențe de acest tip face posibilă adevărata educație. Un asemenea proces ar trebui să înceapă cît mai devreme cu putință, cînd mințile sînt mai receptive decît oricînd altcîndva. Și ceea ce este valabil pentru metodă este de asemeni valabil, cred eu, în legătură cu materia. Nu sînt de părere că un copil sau un adolescent ar trebui să înceapă cît mai devreme cu putință, înțelege pe deplin. Dimpotrivă, tocmai fraza pe jumătate digerată, numele propriu pe jumătate plasat în context, versul înțeles pe jumătate, memorate mai degrabă pentru sunet și ritm decît pentru sens, care persistă în amintire, captivează imaginația și iese pe neașteptate la suprafață, treizeci, patruzeci de ani mai tîrziu cînd întîlnești un tablou bazat pe *Fastele* lui Ovidiu sau o stampă ce conține un motiv sugerat de *Iliada* — cam în același mod în care o soluție saturată de hiposulfit cristalizează brusc cînd amestecăm în ea cu o baghetă.

Dacă vreuna din marile noastre fundații ar fi cu adevărat interesată să facă ceva pentru studiul umanităților ar putea înființa *experimenti causa*, o serie de licee model care să fie înzestrate

Scanned with CamScanner

cu fonduri suficiente şi să se bucure de prestigiu ca să atragă profesori cu calităţi de acelaşi calibru cu ale profesorilor dintr-un bun colegiu sau universitate, şi elevi care să fie gata să se supună unui program de studiu pe care educatorii noştri progresişti l-ar considera exorbitant şi neprofitabil în egală măsură. Dar trebuie să recunoaştem că şansele unei asemenea întreprinderi sînt foarte anemice.

Cu excepţia problemei aparent insolubile a învăţămîntului secundar, totuşi, umanistul imigrant ce priveşte în urmă peste ultimii douăzeci de ani, nu are temeiuri să se simtă descurajat. Tradiţiile înrădăcinate în solul unei ţări şi ale unui continent, nu pot şi nu trebuie transplantate. Dar elemente din ele pot fi altoite şi se simte că această altoire a fost iniţiată şi se află în plină desfăşurare.

Există un singur punct asupra căruia ar fi necinstit să nu ne oprim, deşi s-ar putea să par lipsit de delicateţe făcînd-o: creşterea înspăimîntătoare a acelor forţe anume care ne-au gonit din Europa în deceniul al patrulea: şovinismul şi intoleranţa. Bineînţeles că trebuie să fim atenţi şi să nu ne pripim trăgînd concluziile. Străinul se simte tentat să uite că istoria nu se repetă niciodată, cel puţin nu punct cu punct. Acelaşi virus produce efecte diferite în organisme diferite şi una din deosebirile cele mai încurajatoare este aceea că, în general, se pare că profesorii universitari americani se luptă împotriva puterilor întunericului în loc de a le servi; cel puţin într-un caz memorabil au găsit chiar sprijinul unui comitet de *alumni* a cărui voce nu poate fi ignorată în această ţară.[9] Dar nu putem trece cu vederea faptul că americanii pot fi

---

[9] Vezi Raportul comitetului absolvenţilor de la Yale, "On the Intellectual and Spiritual Welfare of the University, Its Students and Its Faculty", retipărit *in extenso* de pildă în *Princeton Alumni Weekly*, t.LII, No. 18, 29 martie, 1952, p. 3

Scanned with CamScanner

acum pedepsiți de lege, nu pentru ceea ce fac sau au făcut, ci pentru ceea ce spun sau au spus, cred sau au crezut. Și deși mijloacele de pedepsire nu sînt identice cu acelea care au fost folosite de Inchiziție, sînt neliniștitor de asemănătoare: strangularea economică în locul celei fizice, și stîlpul infamiei în locul rugului.

Odată ce deosebirea de păreri este echivalentă cu erezia, bazele studiilor umanistice aparent nevinovate și acceptate unanim sînt tot atît de serios primejduite ca și cele ale științelor naturii și ale științelor sociale. Nu este decît un pas de la a-l persecuta pe biologul care are păreri neortodoxe în privința eredității, sau pe economistul care are dubii în privința naturii divine a sistemului liberei inițiative pînă la a-l persecuta pe directorul muzeului care expune tablouri ce nu sînt acceptabile pentru standardele congresmanului Dondero sau pe istoricul de artă care nu pronunță numele lui Rembrandt Peale cu același respect cu care-l pronunță pe cel al lui Rembrandt van Rijn. Dar lucrurile nu se opresc aici.

Profesorul universitar trebuie să se bucure de încrederea studenților săi. Aceștia trebuie să fie convinși că în calitatea sa de profesor el nu va rosti nimic ce, conform convingerilor sale profunde, nu ar fi întemeiat și nici nu va omite ceva care, conform convingerilor sale, ar trebui spus. Un profesor care, ca persoană particulară, s-a lăsat intimidat și a semnat o declarație ce repungă simțului său moral și intelectului său sau, și mai rău, nu a vorbit atunci cînd a știut că ar fi trebuit să vorbească, simte în adîncul sufletului că a pierdut dreptul de a cere această încredere. Apare în fața studenților săi cu o conștiință încețoșată, iar un om cu o conștiință încețoșată este asemeni unui om atins de boală. Să-l ascultăm pe Sebastian Castellio, curajosul teolog și umanist care a pus capăt relațiilor sale cu Calvin pentru că nu putea pretinde ceea ce nu era; care timp de mulți ani a cîștigat hrana pentru soția și copiii săi

Scanned with CamScanner

în chip de lucrător de rînd mai degrabă decît să se arate neloial față de ceea ce după părerea sa era adevărul; și care, prin forța indignării sale, a obligat posteritatea să-și amintească de felul în care s-a purtat Calvin față de Michael Servetus. „Să silueşti conştiinţa", spune Castellio, „este mai grav decît să ucizi un om cu cruzime. Pentru că a-ţi interzice propriile convingeri echivalează cu a-ţi distruge sufletul".[10]

---

[10] E. H. Bainton, "Sebastian Castellio, Champion of Religious Liberty, 1515—1563", *Castellioniana; Quatre études sur Sébastien Castellion et l'idée de la tolérance*, Leiden, 1941, p. 25 și urm.

Scanned with CamScanner

Abelard, Pierre, 158, 161, 172—173
Adam, Dürer, 317, 346, 353 *n.*, 357—361
Adams, Henry, 401
Adoraţia magilor, Pisano, 76
Aesculapius, Dürer, 317—320, 326, 357, 359
Aëtius, 131 *n.*
Agrippa din Nettesheim, 144 *n.*
Alberti, Leone Battista, 75, 111 *n.*, 133 *n.*, 135—136 *n.*, 137 *n.* —138, 140 *n.*, 142, 144, 172, 225 *n.*, 245 *n.*, 248—249, 252, 275 *n.*, 298, 347 *n.* —348 *n.*
Alciati, Andrea, 200 *n.*, 213
Alcuin, 78 *n.*
Alegoria Fortunei, Bellini, 307 *n.*
Alegoria Marchizului d'Avalos, Tiţian, 200
Alegoria Providenţei, Bellini, 307 *n.*
Alegoria Prudenţei, Tiţian, 198, 221, 222
Alegorie, 60, 62, 65, 68, 200
Alhazen, 130 *n.* —131 *n.*
Altdorfer, 146 *n.*
Amelli, A. M., 85 *n.*
Amelung, W., 322 *n.*
Ameto, Boccaccio, 376—377
Ammanati, Bartolommeo, 299
Amorul sacru şi profan, Tiţian, 200
Amymone, Dürer, 316 *n.*, 320 *n.*
Ancona, Paolo d', 313 *n.*
Andresen, A., 380 *n.*, 392 *n.*
Anglia, 82, 238, 243, 288, 367, 394
Antal, F., 245 *n.*, 296 *n.*
Antropometrie, 102, 112
Apianus, Petrus, 312, 315 *n.* —316 *n.*, 318 *n.*, 322 *n.*, 345—347, 352, 357—359, 361—366
Apocalipsa, Dürer, 115 *n.*, 333—334, 341, 354—355
Apollo, 209—213, 293 *n.*, 305 *n.*, 314, 317—331
Apollo Belvedere, 303—304, 316—322, 324—326, 354—355, 359
Apollo şi Daphne, Dürer, 314
Apollo şi Diana, Barbari, 317—318
Apollo Medicus, Dürer, 317—318, 326, 357
Apoteoza Ariadnei, Tiţian, 200

Arcadia, 367—396
Arcadia, Sannazaro, 377—378, 389—390
Arhitectură, 92, 107 *n.*, 133, 179, 184, 194—197, 231—264, 268—270, 274—276, 281, 284—288, 290—300, 338, 403
Ariadna şi Bacchus, 309 *n.*
Aristotel, 30, 87 218, 338
Aristoxenus, 95 *n.*
Armstrong, W., 384 *n.*
Art Bulletin, 401—402
Art Studies, 402
Artă, 39—40, 42, 149
analiza, 60—64, 68—73
arabă, 116—117 *n.*, 131 *n.*
barocă, 236, 241, 295—297
bizantină, 113—124, 126—129, 237, 403
carolingiană, 84—85, 87, 196, 403
creştină (bisericească), 75—80, 83, 85—87, 244, 324, 327—331, 350, 354—355
egipteană, 92, 93—106, 108—112, 140, 148, 206, 213—220
flamandă, 256, 350, 353
germană, 236—238, 241, 287—288, 298, 301—302, 327 *n.*, 339, 352—353
gotică, 44 *n.*, 77, 84, 111—112, 123—129, 142, 195, 225—226, 231—264, 268—270, 274, 276, 284—288, 290—291, 296—298, 309 *n.*, 316, 324, 338, 354
greacă, 93 *n.*—94 *n.*, 99—109, 112, 283, 324, 337—338
(vezi şi clasicism)
interpretarea, 65—75
istoria, 266—267, 276, 281, 297, 399—427
medievală, (*vezi* Evul Mediu)
olandeză, 149, 256 *n.*, 340 *n.*—341, 350 *n.*, 353
romanică, 84, 122 *n.*, 129, 235, 254, 298
teoria, 48—52, 248, 267, 349 *n.*
(*Vezi* de asemeni, istoricul de artă)
Astrologie, 133, 139 *n.*, 328
Atlet din Helenenberg, Dürer, 362—363
Augsburg, 303, 307 *n.*, 312, 318, 321 *n.*—324 *n.*, 347, 358, 360 *n.*
Augustin, Sf., 28, 280, 328
Aurelian, 324
Aurora, Guercino, 379—382
Aurora, Reni, 379, 380 *n.*
Austria, 120, 399, 411 *n.*

Bacanalele Andrienilor, Tiţian, 200
Bacanală cu Silen, Mantegna, 321
Bacanală cu teasc, Mantegna, 320—321
Bainton, R. H., 425 *n.*
Baldinucci, 252, 401
Ballo della vita humana, Poussin, 379 *n.*
Balzac, H., 51, 381
Bamberg, Catedrala din, 121 *n.*
Banier, A., 214 *n.*
Barb, A. A., 203 *n.*
Barbari, Jacopo de', 316—317, 320 *n.*
Barbaro, Daniel, 115, *n.*, 141 *n.*
Barr, Alfred, 404, 406
Bartsch, Adam, 400
Beau idéal, ca doctrină, 335
Beccafumi, Domenico, 289—293, 296, 299
Becker, C. H., 383 *n.*
Beenken, H., 226 *n.*
Beets, N., 332 *n.*
Begerus, L., 214 *n.*

Scanned with CamScanner

Beham, H. S., 147, 353—354 *n.*
Bellini, Jacopo, 307 *n.*, 345
Bellori, Giovanni Pietro, 379 *n.* —380 *n.*, 392, 401
Benjamin, W., 383 *n.*
Benkard, E., 227 *n.*, 231 *n.*, 282 *n.*, 285 *n.*
Berchorius, Petrus, 81, 202, 209—210, 211 *n.*, 330—331
Bergamo, 204 *n.*
Berlin, 66, 70 *n.*, 96, 99 *n.*
Bernard, St., 153, 158, 162—170, 173—174, 181—182, 187, 188 *n.*
Bernini, 218, 351 *n.*
Bing, Gertrude, 290 *n.*
Blake, Nicholas, 381 *n.*
Blondel, François, 234
Blunt, A., 39 *n.*, 387 *n.*
Boas, G., 369, 382 *n.*
Boccaccio, 81—82, 376—377
Bode, G. H., 78 *n.*, 80 *n.*
Bode, W., 400
Boll, F., 277 *n.*, 327 *n.*
Bologna, 251, 255, *n.* — —264, 303, 356
San Petronio, 251—252, 254, 265, 284 *n.*, 286 *n.*, 291 *n.*
Bolognese, Franco, 230 *n.*
Borchardt, L., 96 *n.*
Borghesi, Casa dei, 290—291 *n.*, 293—294, 296, 300
Borghini, Raffaele, 115 *n.*
Borghini, Vincenzo, 275 *n.*
Boromini, 250, 287
Bos, Abatele de, 393
Bottari, G., 276 *n.*
Botticelli, 298, 308 *n.*
Bramante, 135, *n.*, 239, 250—251 *n.*, 297
Braun, J., 235 *n.*
Brazda de tarbă, Dürer, 354
British Museum, 198, 290
Bronzino, 61 *n.*, 296
Bruck, R., 316 *n.*, 321 *n.*, 360 *n.*
Brunelleschi, 253, 269, *n.* —270, 271 *n.*, 282—283 *n.*, 284, 298
Bruno, 215—217 *n.*, 220, 280
Buberl, P., 120 *n.*
Bucătarul și soția sa, Dürer, 341
Büchmann, 379 *n.*, 381 *n.*, 395 *n.*
Bunsen, R., 423
Buono Consiglio, Ripa, 218—219
Buontalenti, Bernardo, 299
Burckhardt, Jacob, 90, 187, 245 *n.*, 250 *n.* — 251 *n.*, 399
Burlington Magazine, 198 *n.* —199
Butler, Hosard C., 401
Butler, Samuel, 370, 372

Cairo, 97 *n.*, 99, 304 *n.*
Cambiaso, Luca, 146 *n.*
Cambio, Arnolfo di, 269 *n.*—270, 282—286
Campen, Jacob van, 219 *n.*
Caravaggio, 351, 417
Carazzi, Carlo, 263 *n.*
Carol Cel Pleșuv, 153, 166, 173, 186, 191
Carpaccio, 229
Cartari, V., 208 *n.*, 213—214 *n.*
Cassirer, Ernst, 63, 72
Cassirer, Kurt, 252 *n.*, 287 *n.*
Castagno, Andrea, 312 *n.*
Castellio, Sebastian, 425
Cavallini, Pietro, 121 *n.*, 225
Cavenazzi, G., 379 *n.*
Căderea în păcat, Dürer, 354, 360 *n.*, 364
Călăreț cu lăncier pedestraș, Dürer, 323 *n.*
Cei trei magi, van der Weyden, 66
Celtes, C., 313—315 *n.*, 361—362
Cennini, 114—115 *n.*, 116, 133, 135, 138, *n.*, 349 *n.*

Scanned with CamScanner

Cesariano, 132 *n.*, 134 *n.*, 216, 254, 263 *n.*
Chantelou, R. F. de, 280 *n.*
Chartre, 43 *n.*, 159, 161
Choler, 361
Christ înviat din morți, Michelangelo, 212, 355
Chroniques du Hainaut, 211
Cimabue, 226—231 *n.*, 269 *n.*, 273 *n.*—274, 276, 282—285
Cina cea de taină, Leonardo, 60, 63, 68, 71
Cinelli, Giovanni, 273 *n.*
Cinquecento, 212, 350
Cipriani, Giovanni, 385—386
Civilizația clasică 40, 73—90, 130, 206, 210, 281
Clapp, Frederick M., 402
Clarac, C. O. F. J. — B., 311 *n.*, 321 *n.*
Clasicism, 243, 247, 260, 265, 301—353, 386
Clemen, P., 120 *n.*, 122 *n.*
Cochin, Charles Nicolas, 243
Codex Bodleianus, 333 *n.*
Codex Escurialensis, 318—320, 345
Colombo, Affricano, 139 *n.*
Colonna, Francesco, 200, 214 *n.*, 306 *n.*
Cook, Walter, 403, 410
Corpul omenesc, conceptul clasic asupra, 303, 311—322, 356 *n.*, 362—363
Proporțiil ale (*vezi* Proporție)
Courajod, Louis, 400
Creizenach, T., 383 *n.*
Crema, Santa Maria della Croce, 254
Croce, B., 281 *n.*
Cronica din Nürnberg, 346
Cronica florentină ilustrată, 345
Crumbach, H., 242 *n.*
Cumont, F., 207 *n.*, 324 *n.*, 327 *n.*—328 *n.*
Cuplu rustic, Dürer, 341
Curtius, E. R., 206 *n.*

Dami, L., 290 *n.*
Danti, Vincenzo, 149 *n.*
David, H., 356 *n.*, 360 *n.*
David, Castagno, 312 *n.*
David, Michelangelo, 293 *n.*, 366
Decker, Paul, 240 *n.*
Dehio, G., 251 *n.*, 254 *n.*, 323 *n.*, 399
Delehaye, H., 224 *n.*
Delille, J., 368 *n.*, 393 *n.* —394
Delisle, Leopold, 400
Diderot, 393—394 *n.*
Didron, A., 118, 120 *n.*, 333 *n.*
Diels, E., 106 *n.*
Dieterici, F., 117 *n.*
Dietrich, C., 238
Diodorus din Sicilia, 107—110
Diogenes Laertius, 203 *n.*
Dionysius Pseudo-Areopagitul, 172—176, 179
Dionysius Thrax, 47 *n.*
Diophantus din Alexandria, 117
Disciplinele umaniste, 31, 33—34, 43, 52—53, 55, 402
Dodgson, Campbell, 198 400
Dölger, F.J., 325 *n.*, 328 *n.*
Donatello, 282—283 *n.*, 350
Doutrepont, 342 *n.*
Duccio, 225
Dürer, Albrecht, 61 *n.*, 89—90, 104, 107 *n.*, 115 *n.*, 126 *n.*, 134 *n.*—135, 138, 141 *n.* —147, 148 *n.*—149 *n.*, 150, 212, 255, 301—303, 305 *n.*—306, 307 *n.*—308, 310—332 *n.*, 333—334, 340—342 *n.*, 343, 346, 349, 352—366
Durrieu, Paul, 400
Dvořàk, Max, 399

Scanned with CamScanner

Echecs amoureux, 212
Eck, Johann, 214. *n*
Edgar, C.G., 97 *n.*—98 *n.*, 102 *n.*
Educaţia lui Cupidon, Tiţian, 200
Egger, H., 318 *n.*
Egloge, Vergiliu, 374—375, 378, 389
Emblemata, Alciati, 200 *n.*, 213
Ephrussi, C., 305 *n.*, 356 *n.*
Equicola, Mario, 115 *n.*, 133 *n.*
Erasmus, 29—30, 31 *n.*, 191, 422
Erigena, Ioannes Scotus, 80, 173—178, 195
Erman, A., 97 *n.*
Eroici Furori, Bruno, 216
Et in Arcadia ego, Poussin, 387—392
Ettlinger, L.D., 198 *n.*
Eustaţiu, Sf., Dürer, 356 *n.*
Evanghelia lui Otto III, 66—67
Evul Mediu, 28, 30, 31 *n.*, 45, 62, 75, 78—80, 82 *n.*—83, 86—88, 92, 111 *n.*—112, 114 *n.*, 129—130, 132 *n.*, 140, 142, 194, 202, 205, 243 *n.*—249, 254—255, 268—269, 277, 301, 323, 331, 339—340, 348—349 *n.*, 360 *n.*, 376, 383 *n.*, 425
antichitatea clasică şi, 323—334, 339
Exempeda, 136—138, 144
Expresionism, 149, 349 *n.*

Fecioarele înţelepte, Schongauer, 310 *n.*
Félibien, André, 242, 392—393
Ficino, M., 28, 31 *n.*, 55—56 *n.*, 196
Filarete, Averlino, 113 *n.*, 116, 134 *n.*—135 *n.*, 240 *n.*, 244, 246 *n.*
Flocco, G., 69 *n.*
Florillo, Johann Dominic, 399
Fischel, O., 321 *n.*
Fischer von Erlach, 238
Flaubert, G., 394—395 *n.*
Flexner, A., 411 *n.*
Florenţa, 204 *n.*, 222, 249. 254—255, 259, 292, 299
Catedrala din, 252—253, 269, 271 *n.*, 285
Santa Croce, 226, 271 *n.*, 286
Santa Maria Novella, 121 *n.*, 252
Florus, L. Annaeus, 278—280
Foat, F.W.G., 101 *n.*
Foppa, 146 *n.*
Formă, 40, 42, 60, 63, 183, 223
Förster, R., 83 *n.*
Fortuna atotstăpânitoare, Dürer, 307
Fragonard, 396
Franţa, 82, 120, 152, 189, 242, 254, 291 *n.*, 341, 394, 406
„Fraţii purităţii", 116—117
Frey, Dagobert, 136 *n.*
Frey, K., 125 *n.*, 228 *n.*, 230 *n.*—231 *n.*, 233 *n.*, 244 *n.*, 246 *n.*, 269 *n.*, 274 *n.*—275 *n.*, 284 *n.*—285 *n.*, 391 *n.*
Freyhan, R., 200 *n.*
Friedlaender, W., 200 *n.*, 245 *n.*, 296 *n.*, 299
Friedländer, Max J., 49 *n.*, 400
Friend, Albert M., 403
Frimmel, Th., 362 *n.*
Frisi, Paolo, 245 *n.*
Fuhse, F., (*vezi* Lange, K.)
Fulgentius, 79—80, 371 *n.*
Funcţionalism, 41 *n.*—42 *n.*

Gafurio, Franchino, 212
Galatea, Rafael, 308 *n.*, 310 *n.*
Galen, 101—105 *n.*, 106, 338
Gauricus, 116, 132 *n.*, 134 *n.*, 138 *n.*—139 *n.*

Scanned with CamScanner

Gaye, G., 249 *n.*—250 *n.*, 255 *n.*—258 *n.*, 260 *n.*, 263 *n.*—264 *n.*, 291 *n.*, 344 *n.*
Geiger, M., 39 *n.*
Gelli, Giovanni Battista, 233 *n.*
Genova, 70 *n.*, 298
George III al Angliei, 367—368, 381
Germania, 35—36, 70 *n.*, 120, 198, 234, 254, 341, 353, 406—416
Gesta Romanorum, 81
Geulinex, Arnold, 340 *n.*
Geymüller, H. von, 251 *n.*
Ghiberti, 73, 113 *n.*, 116, 130 *n.*—133 *n.*, 283, 286, 350
Ghillany, Fr. W., 146 *n.*
Giehlow, K., 307 *n.*
Gilio, Giovanni Andrea, 256
Giorgi, F., 132 *n.*, 134 *n.*, 144 *n.*
Giostra, Poliziano, 306
Giotto, 121 *n.*, 225—226 *n.*, 228, 270, 272, 282, 283
Göbel, H., 203 *n.*
Goethe, 150, 199, 234, 243, 305 *n.*, 335—336, 338, 341, 368 *n.*, 394—396 *n.*
Goldschmidt, A., 78 *n.*, 84 *n.*, 399, 401
Goncourt, Edmond și Jules, 400
Gossart, Jan, 353
Greca, Felice della 287 *n.*
Greene, T.M., 37 *n.*
Grien Hans Baldung, 70 *n.*
Grimm, Jacob și Wilhelm, 243 *n.*
Grisebach A., 288 *n.*
Groot, Cornelis H. de, 105 *n.*, 400
Gruppe, O., 327 *n.*
Guariento, 333 *n.*
Guarini, 287
Guarino, G.A., 225 *n.*
Guercino, 378—380 *n.*, 381—382 *n.*, 384, 386—387, 389, 391, 396
Guhl, E., 276 *n.*
Gulffrey, J., 239 *n.*
Gyraldus, L.G., 81, 82 *n.*

Habich, G., 215 *n.*
Hadeln D. von, 198, *n.*, 220 *n.*
Haendcke, B., 125 *n.*
Haferkorn, L. 241 *n.*
Hagen, O., 356 *n.*
Hamburg, 132 *n.*, 198, 204 *n.*, 397, 399, 415
Haseloff, A., 121 *n.*
Hauber, A., 333 *n.*
Hauttmann, M., 303 *n.*, 307 *n.*, 311, 312 *n.*—313 *n.*, 315 *n.*, 317—318 *n.*, 321 *n.*—323 *n.*, 326 *n.*, 353 *n.*, 357—360 *n.*, 363
Heckscher, W.S., 31 *n.*, 213 *n.*
Heemskerck, M. van, 241 *n.*, 353
Henric IV, Shakespeare, 383
Hercule, 76—77, 310—316
Hercule purtînd mistreful din Erymanthea, 311, 315 *n.*
Hercules, Der, Dürer, 312, 354
Hermanin, F., 121 *n.*
Herwegen, Pater Ildefons, 129 *n.*
Hetzer, T., 221 *n.*
Heydenreich, L.H., 115 *n.*, 251 *n.*
Hibernus Exul, 78 *n.*
Hieroglyphica, Horapollo, (vezi Horapollo)
Hieroglyphica, Valeriano, 199 *n.*, 215, 220
Hildebrand, Principiul lui, 94
Hildegard din Bingen, Sf., 129
Hirsch, 326
Hitchcock, H., 406
Hofmann, Th., 294 *n.*
Hohenberg, Johann von, 249
Holbein, 115 *n.*, 146 *n.*, 198, 214

Scanned with CamScanner

Holl, Elias, 298
Home, H. (Lord Kames), 241 *n.*
Homer, 210 *n.*
Hoogewerff, G.W., 203 *n*
Horapollo, 205, 207 *n.*, 213, 215, 218, 360 *n.*, 382 *n.*
Howard, Francis, 198—200, 220—223 *n.*
Hrabamus Maurus, 80, 85
Hundeshagen, B., 237
Hutten, Ulrich von, 30
Huttich, 345, 347 *n.*, 361, 365 *n.*
Hypnerotomachia Poliphili, Colonna, 200, 214, 306 *n.*

Ibn Chaldûn (Haldun), 131 *n.*
Iconografie, 57—73, 78 *n.*, 217, 325, 402
Iconologia, Ripa, 218, 230*n.*
Iconologie, 63—73
Idile, Teocrit, 371, 373
Imagini dei Dei degli Antichi, Cartari, 208 *n.*, 213
Imperiul roman, 79, 90, 245, 248, 278 *n.*—281, 325
Impresionism, 149, 406
Inscriptiones, Apianus, 346, 357, 361—363, 365
Institute for Advanced Study, 398, 422
Institutul de arte frumoase, 409
Isidor din Sevilla, 78 *n.*, 80, 212 *n.*
Istoricul de artă, 38, 43—46, 49—51, 72—75, 91, 399—404
Italia 70, 82, 121, 226, 233, 243, 253, 256, 297—298, 352 *n.*, 406
Iversen, E., 102 *n.*
Ivins, W.M., 403
Învierea din morți, Dürer, 354

Jacobi, J.G., 394—395
James, M.R., 400
Jöcher *(Gelehrtenlexikon)*, 342 *n.*
John, Augustus, 385
Johnson, Dr., 367
Jolles, A., 108 *n.*—109 *n.*
Jouin, H., 389 *n.*
Junker, H., 206 *n.*
Justi, Carl, 399
Justi, L., 320 *n.*
Juvenal, 371 *n.*

Kalkmann, 105 *n.*—106 *n.*, 108 *n.*, 110 *n.*, 116 *n.*
Kant, 27, 52, 287, 336, 338
Kantorowicz, E.H., 411 *n.*
Kauffmann, Angelica, 394 *n.*
Kauffmann, H., 294 *n.*
Kekulé von Stradonitz, R., 309 *n.*
Killerman, S., 356 *n.*
Kimball, Fiske, 403
Kirfel, W., 203 *n.*
Kladrub, 236, 251, 253 *n.*
Klein, J., 389 *n.*
Kleinsorge, J.A., 277 *n.*, 280 *n.*
Klingner, F., 279 *n.*
Koch, H., 132 *n.*
Köhler, W., 226 *n.*
Kolbe, Carl W., 395
Krafft, Adam, 323 *n.*
Krautheimer, R., 266 *n.*
Kris, E., 240 *n.*
Künstle, K., 323 *n.*
Kunstwollen, 92, 98, 120, 345
Kurz, O., 229 *n.*

Lactantius, 277 *n.*, 279
Lange, K., și Fuhse, F., 302 *n.*—303 *n.*, 332 *n.*, 341 *n.*—343 *n.*, 349 *n.*, 356 *n.*
Lanyi, Jenö, 229 *n.*
Lazzaroni, M., 240 *n.*
Lee, Rensselaer, 404
Leidinger, G., 67 *n.*
Leinberger, H., 334 *n.*
Lenôtre, 239
Leonardo da Vinci, 32—33, 41 *n.*, 48, 63, 92, 105 *n.*, 134 *n.*—138, 139 *n.*—

Scanned with CamScanner

141 *n.*, 142, 146 *n.*, 150, 332 *n.*, 348 *n.*
Leslie, C.R. şi Taylor, Tom, 367 *n.*, 382 *n.*, 384 *n.*, 394 *n.*
Lessing, 355 *n.*
Levraut, L., 376 *n.*
Libellus de imaginibus Deorum, 81, 211
Liberale da Verona, 313
Libri amorum, Celtes, 313—314, 321, 362
Libro, Vasari, 231, 286
Lichtwark, A., 321 *n.*
Liebeschütz, H., 80 *n.*—81 *n.*, 211 *n.*
Ligorio, Pirro, 299
Lippmann, E.O. von, 305*n.*
Lippmenn, F., 333 *n.*, 400
Lohenstein, D.C., 383 *n.*
Lomazzo, 133 *n.*—134 *n.*, 135, 138 *n.*, 146 *n.*, 208, 348 *n.*
Londra, 198, 200, 204, 291—292 *n.*, 379 *n.*
Longo, M., 281 *n.*
Loo, Georges H., de, 400
Lorenzetti, A., 203 *n.*, 228 *n.*
Loreto, 250, 260
Lotti, Luigi, 343—344
Lovejoy, A.O., 369
Ludovic Cel Gros, 153—157, 163, 186
Luhn, J., 204 *n.*
Lupus de Ferrières, 31 *n.*
Luther, 30
Luvru, 200, 329, 379 *n.*—380 n., 387—389, 390—391, 394—395

Macinghi-Strozzi, A., 256 *n*
Mackay, E., 98 *n.*
Macrobius, 206—212 *n.*, 214 *n.*—215, 222
Madona înconjurată de o mulţime de animale, Dürer, 355
Maffei, Francesco, 69—70
Mainz, 236, 251, 253 *n.*, 361
Mâle, E., 218 *n.*, 240 *n*,
Malvasia, 255 *n.*
Mander, C. van, 149 *n.*
Mandowsky, E., 218 *n.*
Manetti, G., 133 *n.*
Manierism, 149, 296— 300
Manners, Lady Victoria, 394 *n.*
Mantegna, 304, 307 *n.*, 320—321, 353
Manualul zugravului de la Muntele Athos, 113, 114 *n.*—115 *n.*, 116, 118—119, 130 *n.*
Marbod din Rennes, 31 *n.*
Maritain, J., 32 *n.*
Marle, R. van, 226 *n.*
Marquand, Allan, 401—402
Martianus Capella, 79—80, 207 *n.*
Martin de Bracara (Episcop), 202 *n.*
Martini, Francesco di Giorgio, 115 *n.*, 133 *n.*, 250—251 *n.*
Martiriul celor zece mii, Carpaccio, 229
Massaccio, 228, 282, 283
Mater Misericordiae, 222—223
Mather, F.J., Jr., 221 *n.*, 401
Mazzoni, Giulio, 299
Meder, J., 125 *n.*, 146 *n.*, 228 *n.*, 304 *n.*—305 *n.*, 310 *n.*
Meier, H., 83 *n.*
Meiss, Millord, 404
Melancolia, Dürer, 48 *n.*, 334 *n.*, 354 *n.*
Mercur, 322 *n.*, 343—345, 358, 364—366
(vezi şi Mercur din Augsburg)
Mercur din Augsburg, 318—322 *n.*, 343, 353 *n.*, 357—360 *n.*, 361, 363, 365
Mercur, Peutinger, 346, 363—365
Metropolitan Museum, New York, 387, 409—410
Meusel, J.G., 243 *n.*
Michel, A. 234 *n.*

Scanned with CamScanner

Michelangelo, 35, 40, 61—62, 125 *n.*, 138 *n.*, 149 *n.* 212, 244 *n.*, 255, 281, 283, 292—293 *n.*, 299—300, 352 *n.*, 366, 391
Michelet, Jules, 90
Midas răcorindu-şi faţa, Pussin, 387
Milano, 214 *n.*, 253, 259, 262 *n.*, 274, 406
Catedrala din, 250, 253, 284 *n.*, 286
Santa Maria delle Grazie, 254
Milanesi, G., 251 *n.*, 290 *n.*
Misticism, 117, 139 *n.*
Mişcarea „neo-gotică", 287
Mithras, 327
Mitologie, 78—84, 328, 341
Moartea lui Orfeu, Dürer, 304, 308, 310
Molière, 234 *n.*
Monezi clasice, 325—326, 343
Montfaucon, B. de, 214 *n.*, 242
Morey, Charles R., 401, 403, 405
Morgan, J. P., 401
Mortet, V., 126 *n.*, 142 *n.*
Munoz, A., 240 *n.*
Muntele Athos, canonul de la, 114 *n.*—115, 119 *n.*, 126
Murray, Gilbert, 424
Muzeul de artă modernă, New York, 404
Muzeul Kaiser Friedrich, Berlin, 66

Napoli, Santa Maria di Donnaregina, 225—226
Naşterea lui Venus, Botticelli, 308 *n.*
Natură, 31—33, 60 *n.*, 84—85, 335—336, 341
Navicella, Giotto, 228 *n.*
Neckham, A., 80—81
Neo-platonism, 131, 174, 177, 180, 200
Neuberg, 235
Neumann, C., 274 *n.*
Neumann, F. J. M., 236, 249
Neumeyer, A., 236 *n.*
New York, 387, 397—398, 404—405, 424
Nicoletto da Modena, 318 *n.*, 345
Nietzsche, 338
Norton, Charles Eliot, 401
Nud lungit, Dürer, 316 *n.*
Nürnberg, 235, 324, 330, 334 *n.*, 342 *n.*—343
Sf. Sebald din, 235

Offenbach, 396 *n.*
Offner, Richard, 403
Olschki, L., 139 *n.*
Optica, Alhazen, 130 *n.*—131 *n.*
Orfeo, Polizian, 304
Orvieto, 259
Ottley, W. Young, 224 *n.*, 229 *n.*
Overbeck, 100 *n.*
Ovidiu, 30, 82 *n.*, 89, 183, 306 *n.*, 308, 371—372, 376, 425
Ovidiu moralizat, 61 *n.*, 81, 88, 211—212 *n.*, 330

Pacher, M., 352
Pacioli, Luca, 133 *n.*—134 *n.*
Paderborn, Catedrala, 235
Padua, 259, 303, 333 *n.*
Palladio, 250, 255, 257—262, 265, 296 *n.*, 298 *n.*
Paris, 200, 212 *n.*, 224, 379 *n.*—380 *n.*, 387, 389—392, 394
Parker, K. T., 317 *n.*
Parma, 255 *n.*
Passavant, J. D., 400
Pastor, L. von, 379 *n.*
Pauli, G., 334 *n.*, 337 *n.*
Pauly-Wissowa, 205 *n.*—206 *n.*
Paumgärtner, panou de altar, Dürer, 321 *n.*, 358
Pausanius, 370 *n.*
Pavia, 254, 259, 284 *n.*
Peirce, Charles S., 42
Pellegrino de'Pellegrini, 263—265

Pepoli, Conte Giovanni, 255—256, 258
Personificare, 60 *n.*, 84
Perspectivă, 87, 349—350
Peruzzi, Baldassare, 239, 257
Petrarca, 31 *n.*, 80, 82, 209 *n.*—210, 377 *n.*
Petriconi, M., 371 *n.*
Pettazzoni, R., 203 *n.*
Peutinger, C., 312 *n.*, 326 *n.*, 342—343, 345—347, 361, 363, 365 *n.*
Pevsner, N., 400 *n.*
Pfeiffer, R., 30 *n.*
Philander, 116
Philo Mechanicus, 106 *n.*
Philostratus, 371 *n.*
Picart, B., 392 *n.*
Pico della Mirandola, 28, 196
Pictură, 40, 42—43, 92—94, 130, 168, 275, 281, 284—285
Piero della Francesca, 146, 349
Piero Valeriano, 199 *n.*, 215, 218—220
Pirckheimer, W., 321, 326 *n.*, 342 *n.*—343, 361—362
Pisa, 76, 379
Pisan, Christine de, 211
Pisano, Andrea, 272
Pisano, familia, 282, 285 *n.*
Pisano, Nicolo, 76
Plancher, Dom U., 242 *n.*
Platon, 100 *n.*, 133, 136 *n.*, 182, 324, 424
Plăcerile lumeşti, Dürer, 323 *n.*
Plotinus, 106, 174
Plutarch, 206
Poensgen, G., 70 *n.*
Poezie, 41, 79, 177—180, 209, 216—217, 304—308, 329 *n.*, 368—376, 389—390
Policlet, 90, 101—106, 110, 116, 282
Polizian, 89, 305—308, 377
Pollaiuolo, 310—312, 314—315, 320, 350
Polybius, 371—372, 376—377 *n.*
Pontormo, 245, 296, 402
Port drapel, Dürer, 354
Porta, Giovanni Battista della, 297, 332 *n.*
Porter, A. K., 401—402, 405
Post, Chandler R., 403
Potitus, Sf., 225 *n.*
Poussin, Nicolas, 38—39 *n.*, 218, 379 *n.*—380 *n.*, 384, 386—388, 391—393 *n.*, 394—395
Prado, 200—201 *n.*, 221
Prato, Francesco de Caravaggio, 70 *n.*
Primitivi, 256, 403
Proclus, 174
Proporţie, 91—150, 316, 321
Punerea în mormînt, Mantegna, 307 *n.*

Quattrocento, 79, 86, 90, 204, 245, 296, 298, 304—305, 309—311, 310 *n.*, 315, 324, 347—348, 350—352, 356, 377
Quellimus, Artus, 219
Quercia, Jacopo della, 282, 350

Rabelais, 305 *n.*
Racursiu, 94, 112, 122—123, 127, 140, 313, 362
Rafael, 204 *n.*, 239, 245, 255, 283, 293, 297, 299, 308 *n.*, 310 *n.*, 350 *n.*
Rainaldi, Girolamo, 262 *n.*
Ranuzzi, Giacomo, 255 *n.*
Răpirea Europei, Dürer, 89—90, 308, 310
Răpirea sabinelor, 314, 320
Rathe, Kurt, 334 *n.*
Realism, 348—351
Reicke, E., 342 *n.*
Reitzenstein, R., 205 *n.*—206 *n.*
Rembrandt, 49, 149, *n.*, 352 *n.*, 427

Scanned with CamScanner

Remigius din Auxerre, 80, 83
Renaşterea, 28, 31 *n.*, 45, 55, 130—133, 187, 195, 203, 208, 234, 241 *n.*, 244, 281, 288, 349, 376
arta, 73—90, 116, 119, 125, *n.*, 130, 140—150, 203, 213, 255 *n.*, 298, 301, 348—349, 353
apogeul, 294, 297, 310 *n.*
creştinismului timpuriu, 226, 328
florentină, 231 *n.*, 244
germană (vezi Dürer)
italiană, 51, 90, 129, 135, 247—249, 254, 302— 306, 309 *n.*, 341, 350—351, 399
Reni, Guido, 379—380 *n.*
Repertorium morale, 330
Reprezentări zoomorfe, 125—126, 204—219, 223, 321, 331—332, 356 *n.*, 360, 381—382 *n.*
Reynolds, Sir Joshua, 61 *n.*, 367, 382 *n.*, 384—385
Richter, J. P., 41 *n.*, 138 *n.*, 141 *n.*
Ridolfi, C., 22 *n.*
Riegl, A, 339 *n*, 399, 401
Ripa, Cesare, 203 *n*, 218—219
Ritter, Helmut, 117 *n.*
Robert, C., 311 *n.*
Rocchi, Cristoforo, 254
Roma, 239, 241 n., 245,249, 254—255, 292 *n.*, 297, 299, 373, 378—379 *n.*, 393
San Giovanni in Laterană, 250, 287
Sf. Paul de Dincolo de Ziduri, 225
Sf. Petru, 244 *n.*, 300
Romanino, 70 *n.*
Romano, Giulio, 257
Romantism, 242—243, 288, 335
Roscher, A., 205 *n.*—206 *n.*
Rosenau, Helen, 242 *n.*
Rospigliosi, 379—380 *n.*
Rossellino, 204
Rothenstein, J., 385 *n.*
Röver, H., 204 *n.*
Rubens, 61 *n.*, 204 *n.*, 352 *n.*
Rucellai, 121 *n.*
Rumohr, K. F. von, 399

Sachs, Paul J., 401
Sainati, A., 378 *n.*
Saint-Denis, Mînăstirea, 152—197
Sallustius, 279
Salomon, R., 277 *n.*
Sangallo, Antonio da, 244 *n.*, 247 *n.*, 300
Sannazaro, J., 377—378, 389—391, 394 *n.*
Sansovino, 293
Saxl, F., 31 *n.*, 75 *n.*, 77 *n.*—78 *n.*, 80 *n.*, 83 *n.*—85 *n.*, 88 *n.*—89 *n.*, 105 *n.*, 130 *n.*, 134 *n.*, 198—199 *n.*, 201 *n.*, 203 *n.*, 326 *n.*—327 *n.*, 333 *n.*, 377 *n.*
Sayers, D., 381
Sărbătoarea lui Venus, Tiţian, 200
Scamozzi, O. Bertotti, 260*n*
Schäfer, H., 97 *n.*
Schapiro, Meyer, 404
Schedel, H., 322 *n.*, 345—346
Scherillo, M., 377 *n.*
Schidone, B., 378—379 *n.*, 384
Schiller, 368 *n.*, 394
Schiller, Fr., 368
Schilling, E., 142 *n.*, 320 *n.*
Schinkel, C.F., 287
Schlosser, J., 113 *n.*—116 *n.*, 130 *n.*, 132 *n.*, 149 *n.*, 203 *n.*—204 *n.*, 227 *n.*, 233 *n.*, 239 *n.*—240 *n.*, 242 *n.*—246 *n.*, 250 *n.*, 254 *n.*, 256 *n.*—257 *n.*, 263 *n.*, 277 *n.*, 279 *n.*, 281 *n.*—282 *n.*, 291 *n.*, 348 *n.*, 350 *n.*, 399
Schön, E., 146 *n.*—147
Schongauer, M., 310 *n.*, 353
Schott, K., 342 *n.*

Scanned with CamScanner

Schramm, A., 327 *n.*
Schwalbe, B., 329 *n.*
Schweitzer, B., 299 *n.*, 325 *n.*
Scoti, Bertinelli, U., 266*n.*
Sculptură, 93—96, 107 *n.*—110 *n.*, 130, 167—168, 275, 281, 324, 350—351, 356 *n.*, 357—358
Seccadanari, Ercole, 257
Sedlmayr, H., 52 *n.*
Seneca, 48 *n.*, 202, 279 *n.*
Serapis, 205—207, 209—210, 212 *n.*—215, 219—220
Serlio, S., 250, 255 *n.*, 291—292 *n.*
Servius, 78 *n.*—80, 207 *n.*
Seznec, J., 199 *n.*, 205 *n.*, 211 *n.*—212 *n.*, 214 *n.*
Siena, 289—291 *n.*, 294, 296
Catedrala din, 204, 208, 252, 259
Signorelli, 377
Silvani, G., 252—253
Simon Chièvre d'Or, 191
Simon, 111 *n.*
Sittl, K., 344 *n.*
Slodtz, Michelange, 243
Smith, E. Baldwin, 402
Snell, B., 371 *n.*
Sodoma, 289—290
Sol Iustitiae, Dürer, 327—329, 330, 332, 334 *n.*
Sofocle, 48 *n.*, 356
Springer, A., 251 *n.*, 263 *n.*, 308 *n.*
Statele Unite, istoria artei în, 401—410, 421—422
învățământul în, 411—412, 418—427
Stradano, G., 212
Strozzi, B., 70 *n.*
Stil,
clasic, 294—299
istoria, 68—72, 75
Suferințele din Getsimani, Dürer, 331
Suger, Abbatele, 151—173, 176—197
Sulul lui Iosua, 22
Swarzenski, G., 243 *n.*, 395 *n.*, 400
Swoboda, K. M., 120 *n.*
Științele naturii, 43, 53, 55

Tasso, 378
Tavanes, Maréchal de, 200 *n*
Taylor, Tom, (*vezi* Leslie, C.R.)
Telekles, 108—109
Tematica în artă, 60—65, 73
Tempio Malatestiano, Alberti, 249
Teocrit, 371—375
Teoria proporțiilor umane, Dürer, 302, 363
Terribilia, 249 *n.*, 258—260, 263 *n.*—265
Tertullian, 280
Tesi, Mauro, 262 *n.*
Thausing, M., 305 *n.*, 314, 329 *n.*
Theodoros, 108
Thiele, G., 77 *n.*
Thieme-Becker, 205 *n.*, 221 *n.*, 353 *n.*
Thompson, D'Arcy W., 148 *n.*
Ticozzi, S., 276 *n.*
Tietze, H., 120 *n.*, 199 *n.*, 235—236., 241 *n.*—243, 262 *n.*
Tietze-Conrat, E., 222 *n.*, 307 *n.*—308 *n.*
Tițian, 198—201, 204—205, 208, 215, 220—223, 235 *n.*
Tînăra pereche și moartea, Dürer, 341 *n.*
Tolnay, K., 77 *n.*—78 *n.*, 299 *n.*
Toscana, 254, 298, 376
Trecento, stil, 225—228, 231, 282

Uccello, Paolo, 283
Uciderea lui Abel, Dürer, 355
Uciderea lui Nessus, Pollaiuolo, 310
Uexküll, J. von, 424 *n.*
Umanism, 29, 31 *n.*, 205, 341
Umaniști, 30, 33, 35, 43, 48, 341, 422

Scanned with CamScanner

Universitatea
Chicago, 417
Harvard, 401—403, 417
New York, 387, 398, 404—405, 409
Oxford, 101 *n.*, 400 *n.*
PPrinceton, 398, 402—403, 422
Yale, 422
Usener, H., 325 *n.*—328 *n.*
Utopia, 373—377

Valeys, Thomas, 81 *n.*, 211 *n.*
Varchi, B., 275 *n.*
Varro, 116
Vasari, 75, 115 *n.*, 224, 228—233 *n.*, 244 *n.*, 246—247, 250, 265—272 *n.*, 273—286, 289—290, 292, 297, 299—300, 366
Vecelli, familia, 221—223
Veneţia, 70 *n.*, 75—76, 132 *n.*, 208, 255 *n.*, 259, 303, 307 *n.*, 324, 333, 356
Capela San Marco, 75—76, 259
Venturi, A., 204 *n.*, 226 *n.*
Venturi L., 266 *n.*, 273 *n.*
Vergiliu, 79, 82, 86, 292 *n.*, 371—378, 386, 389—390 *n.*, 391
Vicenza, 250, 259
Vico, G., 280
Viena, 236, 242, 366 *n.*
Catedrala Sf. Ştefan, 243 *n.*
Vignola, 252, 257—258 *n.*, 265, 291, 297
Villani, 227, 244
Villard de Honnecourt, 86, 121 *n.*, 123—128, 130 *n.* 142
Vitralii, 121 *n.*, 126, 166—167, 181, 196
Vitruviu, 94, 101 *n.*, 104 106—107 *n.*, 114 *n.*, 116, 119, 132 *n.*,—136, 138—139 *n.*, 142 *n.*, 149 *n.*, 234, 242 *n.*, 254, 260, 263—264, 316
Vöge, W., 399
Vos, Marten de, 353
Vos, H., 379 *n.*

Wamser, Christoph, 234
Warburg, A., 256 *n.*, 290, 304, 308 *n.*—309 *n.*, 312 *n.*, 316 *n.*, 337, 344 *n.*, 350 *n.*, 399
Wasianski, E.A.C., 27 *n.*
Waterhouse, E., 400 *n.*
Waugh, E., 385
Weber, C.J., 381—382 *n.*
Weber, L., 251 *n.*, 255 *n.*, 262 *n.*, 263 *n.*
Weisbach, W., 305 *n.*, 310*n.*, 391 *n.*
Weise, G., 129 *n.*
Weitzmann, K., 76 *n.*, 83 *n.*
Weixgärtner, A., 255 *n.*
Welser, M., 322 *n.*, 347*n.*, 363 *n.*
Weyden, R. van der, 66—67, 406
Wichert, F., 351 *n.*
Wickhoff, F., 304 *n.*—307*n.*, 399
Willelmus de la Saint-Denis, 155, 157, 190, 197
Williams, Phyllis, 347 *n.*
Williamson, W. C., 394 *n.*
Willich, H., 251 *n.*—252 *n.*, 255 *n.*
Wilson, R., 368 *n.*, 393, 395
Winckelmann, 399
Wind, E., 33 *n.*, 39 *n.*, 49 *n.*, 51 *n.*, 68 *n.*, 200 *n.*, 367 *n.*
Windelband, W., 340 *n.*
Winkler, F., 353 *n.*
Winterreise, Jacobi, 395
Wölfflin, H., 61, 142 *n.*, 294, 296, 307 *n.*, 318, 399
Wolgemut, M., 353
Worringer, W., 337 *n.*
Wulff, O., 121 *n.*

Zacchi, Giovanni, 214
Zahn, R., 383 *n.*
Zesen, P., 243 *n.*
Zuccari, Federigo, 134 *n.*, 275
Zucchini, 251 *n.*

Scanned with CamScanner

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

Prefaţa autorului 20

Introducere. Istoria artei ca disciplină umanistă 27

1. Iconografia şi iconologia: Introducere la studiul artei în Renaştere 57
2. Istoria teoriei proporţiilor umane ca reflectare a istoriei stilurilor 91
3. Abatele Suger de la Saint-Denis . . . 151
4. Tiţian: *Alegoria Prudenţei.* Un postscriptum 198
5. Prima filă din „Libro"-ul lui Giorgio Vasari 224

Excurs: Două planuri de faţadă ale lui Domenico Becafumi şi problema manierismului în pictură 289

6. Albrech Dürer şi antichitatea clasică . . 301

Excurs: Ilustraţiile la volumul „Inscriptiones" de Apianus şi relaţia lor cu Dürer . . 357

7. *„Et in Arcadia ego": Poussin* şi tradiţia elegiacă 367

Epilog: Trei decenii de istoria artelor în Statele Unite 397

Indice 428

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „GH. ASACHI" IAŞI

Scanned with CamScanner

Biblioteca de artă

272

Artă și gîndire

artă și semnificație

Cartea lui Erwin Panofsky este o demonstrație riguroasă, ba
zată pe o diversitate de argumente, a faptului că interpreta
rea imaginilor artistice, aflarea rostului lor adevărat și a va
lorii lor simbolice este faptă de cercetare istorică menită s
reliefeze ambianța materială, socială și culturală din care
izvorît opera, completîndu-i prin această reliefare semnificați
și sensul ei umanist.

MIHAI GRAMATOPO

Lei 22

Scanned with CamScanner